BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE.
NEUE FOLGE XIV.

BARTHOLOMAEUS BRUYN
UND
SEINE SCHULE.

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

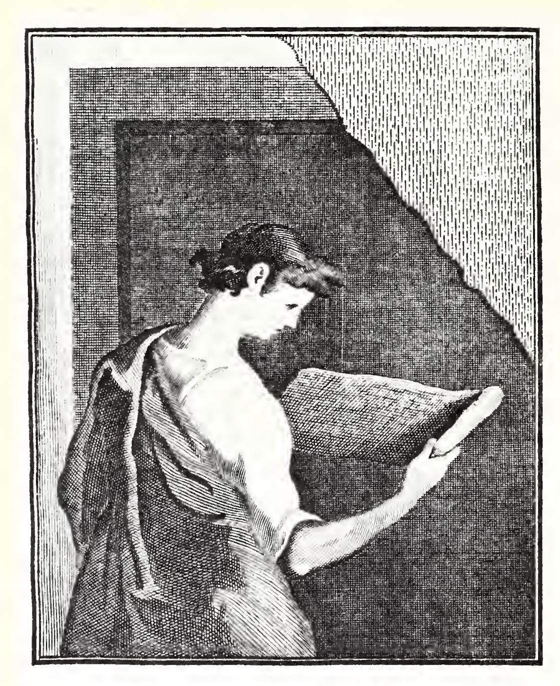
VON

EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ.

MIT 7 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 5 LICHTDRUCKTAFELN.



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1891.



BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE.

NEUE FOLGE.

XIV.

BARTHOLOMAEUS BRUYN UND SEINE SCHULE.

BARTHOLOMAEUS BRUYN

UND

SEINE SCHULE

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON

EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ

MIT 7 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 5 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1891.

MEINEM HOCHVEREHRTEN LEHRER

HERRN

PROFESSOR DR. CARL JUSTI

IN DANKBARER ERGEBENHEIT

GEWIDMET.

Inhalt.

Abbildungen:

Lichtdrucke.

I. Einleitung.

In seiner italienischen Reise erzählt uns Goethe, selbst die Natur habe nach dem Anblick und Studium der Werke Michelangelos in der sixtinischen Kapelle keinen Reiz mehr auf ihn ausgeübt, denn er habe dieselbe nicht so wahrhaft gross erschauen können, wie sie sich im Geiste des gewaltigen Meisters wiederspiegelt. „Wäre nur ein Mittel, sich solche Bilder in der Seele recht zu fixieren!" — In diesen Worten, mit denen der Dichter einem sehnsüchtigen Wunsche Ausdruck verleiht, der so recht den Eindruck der römischen Kunst auf sein empfängliches Gemüt schildert, spricht sich auch eine Erfahrung aus, die allen Epigonen zum Verhängnis wurde. — Die Maler, welche der höchsten Blüteperiode folgten, vermochten es nicht mehr, sich der Natur zu nähern, aus ihr die Anregungen zu künstlerischem Schaffen zu schöpfen, sie verzweifelten daran, Eigenartiges und Bedeutendes aus ihrem ewigen Antlitz zu lesen, so sehr hielt sie die überwältigende Macht der Schöpfungen Michelangelos, die vollendete Form, die reinste Offenbarung der Schönheit in den Werken Raffaels in ihre Kreise gebannt. Eigenartige Künstlercharaktere gingen in dieser Nacheiferung zu Grunde, die Ursprünglichkeit und Wahrheit des Schaffens wurde ertötet um der Nachahmung und Manier Platz zu machen. Dazu kränkelten die unglücklichen Versuche, die Vorzüge der grossen Kunstheroen auf einander zu pfropfen und auf diese Weise wirklich vollkommene Kunstwerke zu erzielen, auch die Werke der bedeutendsten Epigonen an, während die Arbeiten der geringeren Talente durch dies ungesunde Bestreben ganz leer und kalt erscheinen.

Diese Entwickelung der Kunst ist schon bei den Italienern höchst bedauerlich, die durch gemeinsame Abstammung, ähnliche Naturanschauung und Tradition den grossen Meistern doch in ihrer Auffassung näher standen und eher in ihr Verständnis einzudringen vermochten, ungeniessbar aber geradezu und abschreckend wird dies Bemühen, es Raffael und Michelangelo gleich zu thun, bei den Niederländern und Deutschen, deren innig fromme ausdrucksreiche Kunst bisher ganz andere Wege gewandelt war. Gerade das Fremde übte aber seinen Reiz auf das künstlerische Empfinden wie die Mode aus, das Ungewohnte, Neue verlockte unwiderstehlich zur Nachahmung. Dazu kam dann noch die Überzeugung, dass man im engen Anschluss an die grossen Italiener sich auch der antiken Kunst nähere, eine Vorstellung, durch die alle gelehrten Elemente unter den Geniessenden, alle gebildeten Kunstfreunde für die Manier gewonnen waren.

Früher hatte die Kunst des Nordens Wahrheit und Natürlichkeit erstrebt, die sie in unendlichen Einzelerscheinungen, kleinen innigen wie humorvollen Zügen erblickte, grosse Linien und Formen, eine ideale Schönheit, sollten dies Detail nun ersetzen. An die Stelle einer bald munteren, bald ergreifenden Erzählung trat eine Komposition in wohlerwogenen, kunstvollen Gruppen. Nicht reiche, schillernde Gewänder durften in üppigem, krausem Gefältel mehr den Beschauer entzücken und die züchtigen Formen der Heiligen umhüllen, unbedeckt erscheint die menschliche Gestalt — das höchste Problem der Kunst — und beweist uns den Eifer des Malers für die Antike und seine prahlerische Freude an der kürzlich erst erlangten Kenntnis der Anatomie. War ein Gewand aber nicht zu entbehren, so musste es in grossen, schwungvollen Falten den Körperformen folgen, vergangene Bewegungen nachklingen lassen, künftige andeuten. Auch durfte das Auge sich nicht mehr in die Fernen einer lieblichen Landschaft verlieren, welche hinter den ehrwürdigen Gestalten der heiligen Geschichte wie ein Bildchen im Bilde den Hintergrund füllte und in vielen Episoden die Hauptdarstellung erläuterte, die Erzählung fortspann. Bald erkannten wir hier in der schönen Frühlingswelt alles wieder, was in seiner heimischen Natur dem Maler lieb und traut war,

bald hatte dessen Phantasie, an Bekanntes anknüpfend, die ganze Welt der Erscheinung ins Wundersame, Barocke umgedichtet. Diese Landschaftskunst verschwand nun, die lieblichen Höhenzüge, die Felsen, die wunderlichen Städte in den Flussthälern waren ja nicht „stilvoll", sie wurden vollkommen aus dem Historienbilde und dem Porträt verbannt oder wie eine Kulisse behandelt.

So opferte man unbesonnen Alles, was eigentümlich gewesen, blickte mit Verachtung auf die alte nationale Kunst, verlor bei dem Studium der Anatomie des Michelangelo die Kenntnis des wahrhaften menschlichen Innern, bei dem Streben nach schöner Form verlernte man den beredten Ausdruck des ergreifenden Seelenlebens, kurz, mit den missglückten Versuchen der Aneignung eines grossen Stils war die Wahrheitsliebe und die Inbrunst der Empfindung für immer dahin! —

Auch die bedeutendsten nordischen Maler der Zeit, welche nach Italien pilgerten, lernten niemals die fremden Ausdrucksformen zur Aussprache eigener Gedanken zu verwerten, sie wiederholten die wuchtigen Gestalten Michelangelos in ihren gewaltsamen Bewegungen und Muskelanschwellungen ohne Geist und Bedeutung, das Schönheitsideal Raffaels blieb ihnen stets fremd und unverständlich, aber sie fanden Freunde bei den gelehrten Kennern des Altertums und enthusiastische Bewunderer in dem grossen Haufen, der nicht mehr wahre Erbauung in den Werken der Kunst suchte. Ehrende Beinamen wurden diesen Meistern gegeben, man verehrte sie als bahnbrechende Talente und sie beherrschten bald so vollkommen den Geschmack der Zeit, dass ihre Manier nun auch die Künstler beeinflusste, welche niemals den Boden Italiens betreten und eine Inspiration durch die überwältigenden Schöpfungen Michelangelos und Raffaels erfahren hatten. Diesen aber gereichte eine derartige Vermittlung, die Bekanntschaft der römischen Kunst aus so unlauterer Quelle zu doppeltem Schaden, sie verlernten es ihrer eigenen Anschauungsweise und der Natur zu folgen, ihre Kenntnis der Italiener aus zweiter Hand aber blieb eine ganz oberflächliche und äusserliche. Wie beklagenswert diese italisierende Manier für die nordische Historienmalerei war und wie bedeutende Talente bei der Aus-

übung derselben unterdrückt und aut falsche Bahnen gelenkt wurden, erkennen wir nun am deutlichsten im Bildnisfach. Hier näherte sich die grosse Lehrmeisterin jeder Kunst, die Natur, liebevoll auch ihrem „Enkel“. Ein bestimmtes Modell steht dem Maler hier vor Augen und mahnt in jedem Moment an seine erste Pflicht — Treue und innigen Anschluss an die wirkliche Erscheinung; die Kenntnis eines grossen Stils hindert in diesem Falle nicht die Bethätigung eines eigenartigen Empfindens, bewahrt aber den Porträtisten vor allen Subtilitäten einer gar zu ängstlichen Naturbeobachtung und erleichtert eine Anschauungsweise, die einzig auf den wahren Charakter der darzustellenden Person gerichtet ist. Die Fortschritte der Technik ermöglichen die grösste Vollendung der Ausführung.

Die bedeutenden Talente der Zeit lernen wir daher im Porträt am ehesten schätzen und verstehen; Meister, die als Manieristen in den übelsten Ruf kamen, bewahren im Bildnis dauernd die grösste Anziehungskraft. Die italisierenden Niederländer, ein Scorel, Floris, Pourbus gewähren uns wahrhaften und ungetrübten Genuss und auch der erste Manierist auf deutschem Boden, Bartholomaeus Bruyn, weiss uns zu aufrichtiger Bewunderung und Anerkennung seines Talentes zu bewegen. Die Zeitgenossen aber waren von seiner Kunst so entzückt, bewunderten so sehr die treffende Ähnlichkeit, Lebendigkeit und Natürlichkeit seiner Porträts, dass sie mit epigrammatischer Zuspitzung von ihm rühmten, er verstehe Bildnisse zu malen so getreu und täuschend, dass ihnen zur Leibhaftigkeit nur die Lebenssinne fehlten; die moderne Forschung aber sprach dem Meister Barthel Bruyn darin unbewusst das höchste Lob, dass sie seine Werke häufig mit denen unseres grössten Porträtisten, mit Holbein verwechselte. —

In den folgenden Zeilen soll nun der Versuch gemacht werden, das Leben und Wirken des Bartholomaeus Bruyn und seiner Söhne zu schildern. Einer ausführlichen Betrachtung der historischen Ereignisse, dem am Beginne einer jeden Abhandlung so sehr beliebten Eingehen auf allgemeine Kulturverhältnisse können wir uns diesmal entziehen, denn das schlichte Bürgerleben unseres Meisters steht mit den grossen Strömungen der Zeit nur

wenig in Berührung. Desto eifriger aber werden wir alle Stilphasen des Meisters und seiner Werkstatt verfolgen. Die vorbeschriebenen Wandlungen werden wir auch an ihm sich vollziehen sehen. Wir finden Bruyn im Anfang seines künstlerischen Schaffens eng mit der Tradition der alten niederländischen Malerschule verknüpft. Allmählich entwickelt sich sodann sein Talent und entfaltet sich zur schönsten Blüte. Der Einfluss der Italiener wirkte zunächst wohlthuend und klärend, so lange nordische Art und Schulung ein genügendes Gegengewicht bleiben und diese Einwirkungen ihn überhaupt erst durch dieses Medium erreichen, dann aber verfällt der Meister wahrscheinlich durch Anschluss an einen berühmten Romanisten vollständig der Manier und endet bei erneuter Anlehnung an die aus Italien zurückkehrenden Niederländer in seinem letzten Niedergange mit einer unverstandenen, leeren Nachahmung der römischen Kunstheroen.

Bruyn war keine selbständige, freie Künstlernatur. Er strebte nicht energisch einem bestimmten, selbstgesteckten Ziele zu sondern wurde fortgerissen durch das übermächtige Beispiel seiner stammverwandten Berufsgenossen und die Mode, die auf seine etwas handwerkliche Thätigkeit einen bedeutenden Einfluss ausübte. Die Werke der grossen Italiener hat Bruyn nie mit eigenen Augen gesehen, er raffte sich nicht zu einem Wanderzug über die Alpen auf. So liegt denn in seinem ganzen Wesen etwas Spiessbürgerliches, Philiströses, was auch seine phantasievolleren Schöpfungen nicht ganz verhehlen können, und was seine Lebensbeschreibung, soweit wir aus den mangelhaften Quellen dieselbe noch zu erkennen vermögen, deutlich offenbaren wird.

Ehe ich nun aber mit der Erzählung dieser einfachen Schicksale der Familie beginne, möchte ich noch den Herren meinen aufrichtigsten Dank aussprechen, die mich so gütig mit einer Reihe wertvoller Notizen unterstützten, — ganz besonders verpflichtet fühle ich mich den Herren Dr. Ludwig Scheibler und Direktor Dr. Henry Thode. —

2. Das Leben Barthel Bruyn's.

Zur sicheren Begründung der Annahme, Barthel Bruyn [1]) sei ein Kölner von Geburt gewesen, berufen sich die Forscher der deutschen Kunst auf eine Denkmünze, die Nagler (Monogramm. Bd. I, No. 1700) in der Ampachschen Sammlung gefunden haben will, und die neben dem Bildnis und Namen des Malers die Bezeichnung Agrippinas getragen haben soll.

Zunächst muss ich nun erklären, sowohl Dr. R. von Schneider, Merlo wie ich selbst vermochten in dem Ampachiani Numophylarium oder Verzeichnis der von Christian Lebrecht Ampach hinterlassenen Sammlung 3. Abt. Leipzig und Naumburg 1833—1835 diese Medaille nicht aufzufinden, dagegen gelang es mir einen Abguss nach dem Exemplar zu erlangen, das die kaiserl. königl. Münz-

---

Litteratur, Belege, Anmerkungen. J. J. Merlo: Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler 1850. Merlo: J. J. Merlo: Die Meister der altkölnischen Malerschule 1852.

Das Buch Weinsberg 1. Teil herausgegeben von Const. Höhlbaum 2 Bd. Leipzig 1886/87. Beissel: Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Victor in Xanten 2. Auflage, Freiburg 1889.

Organ für christl. Kunst 1866.

1) Die Benennung de Bruyn ist irrig und beruht, wie schon Merlo vor fast 40 Jahren darthat, auf einem Lesefehler. In keiner Urkunde findet sich, wie wir sehen werden, der Name des Künstlers in dieser Fassung.

„Die Medaille auf Barthel Bruyn in der kais. Sammlung ist mit der Welzl-Wellenheimschen identisch (Bd. 2 Abt. 2 S. 644 No. 13. 350) das Exemplar der Ampachschen Sammlung vermag ich aus dem Kataloge derselben nicht nachzuweisen. Vielleicht wurde sie schon vor der Katalogisierung einzeln veräussert.“ Gütige, briefliche Mitteilung des Herrn Dr. R. von Schneider in Wien.

sammlung in Wien besitzt. Es ist ein guter, alter Bleiguss 4,8 cm im Durchmesser, von vorzüglicher Erhaltung. Die Aversseite zeigt den fein ausgestalteten Profilkopf des Malers — ernste aber freundliche Züge. — Eine Mütze mit grossem Schirm verdeckt die halbe Stirn, deren unterer Rand über dem Auge stark vorspringt. Eine Ader ringelt sich an der Schläfe hinter der wohlgeformten Wölbung des Stirnbeins, das Auge steht der Nasenwurzel sehr nahe und blickt weit geöffnet frisch in die Welt. Kleine Fältchen haben sich schon um dasselbe gebildet. Die Nase etwas lang gezogen zeigt einen schöngeschwungenen Rücken, der Mund ist fest zugepresst, das Kinn weicht stark zurück, leise Einschnitte durchfurchen an Nase



Fig. 1. Medaille zu Ehren Barthel Bruyn's.

und Mund die völlig bartlose Wange, und obgleich das Gesicht hager ist, haben sich unter dem Kinn und hinauf zum kleinen Ohr hin Fettpolster gesammelt. Das wellige Haar ist gerade abgeschnitten, es fliesst unter der Mütze hervor, umrahmt das Antlitz und bedeckt den oberen Teil der Ohrmuschel. Ein gestickter und gefranzter Kragen und zierlich gefältetes Hemd bekleidet den Hals, die Umschläge der Rockkragen hängen über dasselbe herab.

Dies ist das Abbild unseres Meister Bruyn, seine Gesichtszüge blieben uns hier erhalten, denn um den Kopf zieht sich folgende Inschrift: † BARTHOLOMEVS BRVYN PICTOR COLONIENSIS· ANNO ÆTATIS XLVI nebst einem Blatte. Die Legende der

Reversseite lautet aber: NOVIT HIC—EFFIGIES SINE—SENSV PINGERE—VIVAS, daneben ein Blättchen. Dann folgt die Jahreszahl MDXXXIX.

Über der Inschrift steht ein fünfstrahliger Stern, darunter befindet sich wiederum ein Blatt als Ornament.

Diese Medaille ist uns nicht allein ein schönes Zeugnis für die Anerkennung, die Barthels Kunst, besonders seine Porträtmalerei fand, wir lernen aus derselben auch das Geburtsjahr des Meisters kennen. Im Jahre 1539 ist derselbe 46 Jahre alt, also muss 1493 sein Geburtsjahr gewesen sein; den Ort seiner Herkunft verschweigt uns jedoch die Aufschrift, denn aus dem Zusatz pictor coloniensis zu schliessen, Bruyn sei ein Kölner von Geburt, hiesse zum mindesten oberflächlich urteilen. Mit berechtigtem Stolz nennt ihn die Denkmünze aber vor aller Welt einen kölnischen Maler, weil Bruyn Bürger dieser Stadt war, die Mauern derselben den grössten Teil seiner Werke umschlossen und vor allem weil seine Werkstatt, sein Wirkungskreis sich hier befand. Woher der unbekannte junge Gesell einst hergewandert kam, das focht die Bürgerschaft nicht an, der berühmte Bruyn, der grosse Porträtist war der Ihrige. Auch wir wollen den Meister Bruyn der Stadt Köln nicht rauben, doch können wir gelinde Zweifel nicht ganz unterdrücken, ob Barthel wirklich ein Kölner Kind gewesen.

Spärlich fliessen uns also die Quellen, um den ersten Grundstein zu einer Darstellung des Lebens Barthel Bruyns zu setzen, nicht eine sichere Urkunde, sondern Kombinationen lassen uns auf das Geburtsjahr unseres Malers schliessen. Fragen wir nun aber nach den Eltern, nach dem Ort, wo Barthel aufwuchs, nach allen Umständen, unter denen sich sein Talent entfaltete, so fehlt uns jede befriedigende Antwort. Im Jahre 1490 arbeitete ein Maler Bruyn für die Kathedrale St. Bavo in Haarlem [1]). Es wäre keineswegs ausgeschlossen, dass dies der Vater oder doch ein Anverwandter unseres Meisters war, doch ist der Name Bruyn in den Niederlanden zu häufig, die Notiz zu einsilbig, um daraus weitgehende Folgerungen herleiten zu können. In Köln sind Barthels

1) A. van der Willigen: Les artistes de Haarlem 1870. p. 53.

Eltern gänzlich unbekannt, ihr Name wird dort niemals erwähnt. Bis 1533 scheint der junge Künstler, wie Merlo vermutet, zur Miete gewohnt zu haben, damals zeigt er sich im Besitze eines hübschen Vermögens, denn er geniesst, wie wir sehen werden, eine Erbrente und hatte einen Anteil am Besitze zweier Häuser. Ob Bruyn durch seine Kunst in so wenigen Jahren in Köln so viel erwarb? —

Jedenfalls war er ein frühreifes Talent und frühzeitig verbreitete sich auch sein Ruf und sein Ansehen unter den Zunftgenossen. Seit 1515 [1]) ist die Anwesenheit Barthel Bruyns in Köln nachweisbar und schon 1519 finden wir ihn in einem Ehrenamte. In diesem Jahre sowie 1522 wird er nämlich von der Malerzunft zum Vierundvierziger erwählt, d. h. zum Mitglied eines Kollegiums, das den Rat bei bestimmten Vorkommnissen zu verstärken hatte. In der Liste vom Jahre 1519 wird sein Name in niederländischer Fassung Bertoult Bruyn meler angeführt, im Jahre 1522 heisst er verdeutscht Bartell Bruen. Auch über die Stadtmauern Kölns hinaus, ja am ganzen Niederrhein, wurde dieser Name bald mit Ehren genannt. Im Jahre 1522 erhielt Barthel von der Äbtissin des Stiftes Essen Moena von Oberstein den Auftrag, acht Flügelbilder für den Hauptaltar ihrer Kirche zu malen. Die beiden ersten auf beiden Seiten bemalten Flügel sollten das ganze Jahr hindurch, das zweite Paar nur zur Passionszeit an der heiligen Stätte prangen. Im Jahre 1525 wurden die Tafeln aufgehängt und dem Künstler zum Lohn 247 Goldgulden ausgehändigt [2]). Wir erfahren dies aus dem „Catalogus oder Verzeichniss der Abtissinnen des Kayserl. freyweltlichen Stiffts Essen, wie sie nach einander regirt haben" (Bibliothèque royale zu Brüssel Cod. 14742). Dort findet sich nämlich bei der Äbtissin Moena ab Oberstein („wird erwehlet 1489 · 19ten August, confirmirt und eingeführt die lunae conversionis St. Pauli ao 1490 sub Friederico 3tio Imperat.... obiit 1525 sub Carolo 5to".) die Eintragung: .... ao 1522 ist die taffel (pictura)

---

1) Damals malte er das Altärchen für Peter van Clapis und dessen Gattin, welches sich jetzt bei Herrn Franz Hax in Köln befindet.

2) Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen. Heft V 1883. Dr. Otto Seemann: Die Äbtissinnen von Essen S. 17 u. S. 37/38.

auf dem hohen Chor in summo altari bei den weitberümten Meister Bruin bedingt zu mahlen, und ao 1525 auffgehangen, kostet allein zu mahlen 247 goldgulden. Dieses Werk Bruyns findet sich auch bei alten Schriftstellern mehrfach erwähnt. So in Georg Brauns: Urbium præcipuarum totius mundi liber tertius 1593 und in der Topographia Westphaliae. An Tag geben von Matthaeo Merian. Auf die Betrachtung der uns erhaltenen Hälfte des Altarwerkes werden wir an anderer Stelle eingehen.

Gleichzeitig kam auch sein Talent als Porträtmaler in Köln immer mehr zur Geltung. Vornehme Personen nahmen die Kunst Bruyns in Anspruch, so der Bürgermeister Johannes von Ryht, dessen ernste Züge das meisterhafte Bildnis in der Berliner Galerie verewigt, der Ratsherr Martin Im Hoefe und viele andere.

Die Schreinsbücher nennen Barthel Bruyn zuerst am 4. August 1533[1]). Damals genoss er mit seiner Gattin Agnes eine Erbrente von 10 Goldgulden, welche auf den Häusern Karbunkel und Aldegryn in Köln bei St. Alban lastete, ausserdem gehörten ihm noch ein Drittel von vier Fünfteln und ein Fünftel von diesen Häusern. Dieser Besitz war von dem Maler Johann Voess[2]) und dessen Tochter Styngin (Christina) auf ihn übergegangen. Da die Zahlung der genannten Rente in Rückstand geraten war, so erklärte ein Schöffenurteil die beiden Häuser für verfallen und erkannte dieselben dem Meister Barthel Bruyn als volles Eigentum

---

1) Scabinorum: Albani 1533. Kunt sy dat die geistliche Suster Styngin Voiss profess zu Wassenbergh in der stritgassen gelegen in macht yre Vrlouffsbreyffs besegelt in diessem schryn lygende, yren eigendoem Vort Johan Voess myt bewyllonge Ailheit synre eliger huysfrawen syne lyffzuicht der zehen bescheiden gulden in goulde der khurfursten muntzen by ryne erfflichs tzyns die man iars gilt van dem huys karbunckel vnd dat ander gnant Aldegrynne Vort eynem deyrdendeylen van vier vunffte deyle vnd an eyn vunfftedeyl der vurss zweyer huysere, So wie dat in dem neisten notum geschreuen steit Gegeuen ind erlaissen haint Meister Bartholomeo Bruyn Meler in Agneis eluden in alle den rechten hauen ind behalden vortan keren ind wenden moegen in wat handt sy wyllent Datum wie vur A⁰ xxxiij des veyrden dages Augusti. (Merlo. No. 449.)

2) Über diesen Künstler vergl. Merlo: Meister etc. S. 152—154. W. Schmidt: Repertorium XII (1889) S 43/44 identifiziert J. Voess vermutungsweise mit dem Meister des Todes Mariä.

zu. Dies geschah am 17. September 1533.[1]) Ein grosser Künstlergeist hatte an der Stätte gewirkt, die unser Bruyn nun betrat. Es war die Werkstatt Meister Stephan Lochners, in die Barthel einzog. Hier hatten die holdseligen Gestalten durch den Pinsel des grössten Kölner Meisters Leben gefunden, fromm und gefühlsinnig im Ausdruck waren sie auch aus der tiefsten religiösen Empfindung erstanden und daher eigenartige, beredte Zeugen einer epochemachenden geistigen Stimmung gewesen. — Barthel war Epigone, er fühlte sich gewiss durch seine Kenntnisse in seiner „Manier" dem alten deutschen Künstler weit überlegen, den er in der That in Wahrheit und Innigkeit niemals erreichte.

Von den beiden Häusern, seinem nunmehrigen Eigentum, war das zum Aildengryne benannte das ältere. Man liest von ihm in den Urkunden: domus vocata zume Gryne sita in opposito Ecclesie Sti Albani (Scab. Alb. 1355). Es hatte seinen Eingang in einem kleinen Gässchen, später wurden die Hofgebäude des Nebenhauses zome Karbunckel an die Mauern angelehnt. Dieses Gebäude selbst „in der Höhle", Ecke der Schildergasse (der Teil der jetzigen Hochstrasse bis zur „Brücke"), gelegen, wird 1328 zuerst in den Schreinsbüchern erwähnt, 1444 kaufte Stephan Lochner beide Häuser; durch mancherlei andere Hände gelangten sie nunmehr an Meister Bruyn, der sie auf seine Kinder vererbte. Aus den Fenstern sah man rheinwärts auf den Kreichsturn, nach dem Dome zu lag Haus Mommersloch gegenüber. Die alten Gebäude mögen unter den mancherlei Besitzern etwas verwohnt

---

1) Scabinorum: Sententiarum 1533. Kunt sy dat in gerichte erschinen ist meister Bartholomeus Bruyn Meler vnd hait sich doin weldigen an dat huys Carbunckel vnd an dat huys gnant Aldegryn So wie dat Albani anno presentj vnd Anno xij geschreuen steit als ym erfallen vur synen erfflichen veyrlichen tzyns So wie dat ouch Albanj xxxiij geschreuen steit ym zor rechter tzit nith betzailt worden Vnd want dan der vurss meister Bartholemeus nagefoulgt hait als hey zu rechte doin soulde vnd yem neymantz wederstant gedain en hait So ist die Anweltgeit in der macht vast ind stede geweist vnd Scheffen vrdel hait gegeuen dat man dat vrkhunden ind schryuen sal vnd haint also in macht Scheffen vrdels den vurss meister Bartholemeus myt Agneis synre eliger huysfrauwe geschreuen die vurss huysere in alle dem rechten zu hauen ind zu behalden zu keren vnd zu wenden in wat handt sy wyllent. Datum a° xxxiij die xvij Septembris. (Merlo. No. 450.)

gewesen sein, der wohlhabende Künstler wird sich aber recht behaglich eingerichtet haben[1]).

In dieser Zeit nun, als sich Bruyn anschickte, festen Fuss in Köln zu fassen, ein eigenes Heim zu gründen, bewegte seine Phantasie ein bedeutendes Ereignis und spornte seinen künstlerischen Ehrgeiz mächtig an. Zum zweiten Male sollte er ausserhalb Kölns Beweise seiner Kunstfertigkeit geben und damit seinen Ruhm in weitere Kreise verbreiten.

Im Jahre 1529 hatte er mit dem Kapitel St. Victor in Xanten einen Vertrag abgeschlossen und sich verpflichtet, acht Gemälde für den Hochaltar zu liefern. Die Legenden der heiligen Helena und des heiligen Victor sollten den Gegenstand bilden, daneben zwei grosse Darstellungen, Ecce homo und die Auferstehung, sowie eine Reihe von Einzelfiguren geschaffen werden. Auf die eingehende Schilderung dieses Hauptwerkes unseres Künstlers kommen wir an anderer Stelle zurück und wollen nur die Geschichte der Herstellung des Altares nach den erhaltenen Urkunden betrachten. Natürlich interessiert uns hierbei nur, was auf die Gemälde Bruyns Bezug hat. Zunächst teilen wir den obengenannten Vertrag nach Beissel mit[2]):

To weten dat die werdighe Here van dat Capittel der Kerken tot Xanten met dem ersamen Meister Bartholomeus Bruyn Meelre Burger tot Cölne, guetlick averkomen und verdragen syn in maaten hier nae beschreven. Jtem soll genennt Meister Bartholomaeus die Back mit tween floegelen to beiden syden mette tabernakellen ind voeth nae einem exemplar den Herre vand Capittel ind oen gegeven binnen ind büeten bemaelen, stoffieren ind vergolden als sich billicks sülk werkeysth ind geboert, ind dareto allen moegelick arbeidt ind vlysth kieren ind doen, dat sülks künstlich ind waill gemaickt mag warden, waer by godt all-

---

1) Ennen: Geschichte der Stadt Köln IV. S. 845 nennt das Haus Mommersloch und zume Gryne unter denen, die in den Jahren 1568—1571 sich in den Händen der eingewanderten Niederländer befanden.

2) Auch Merlo druckte die Urkunde ab und zwar nach dem jetzt vermissten Original des Xantener Archivs, das zuerst durch Becker in Kuglers Museum IV. 1836 No. 50 publiziert worden war.

mechtig to voernsten ind die Patrone geert ind de kerk des dank saegen hebben ind syn werk ungeschaut blieven moegen, als die Herre vand Capittel oen genzlick tovertrowen ind heimgeven, ind inde alreneisten dem altair soll Hy maelen thoe rechter Hand inde groyssten Park, ecce Homo ind inde daer by wesende toreyunge der Passien uns lieven Heren, ind inde linkhen syden inde groitzten Park die Vereysenisse in inde kleinen wes dair by koimpt ind gehoet. Vort inde myddelsten floegellen ther rechte syden die legenda Victoers ind synre gesellschaip ind ter linkhre die legenda sent Helenen ind wes darby behort ind voert baeven up de taeffelen wyth op schwart ther rechtere Hand sent Victor unse lieve Vroiwe mitzen ind sent Gereon, ind ther andern syden Sylvester, Helena mydsen Constantinus, ind allet myt oen wapen, tegkemen als sich eyscht ind behoert, oik mede ist bekaldt ind befürwerd, dat Meister Bartholomeus ein sünderlick upsehen heben sall dat die Back metten floegellen ind voeth van Meister Wilhem aingenommen van gueden droegen Hold waill gemaickt ind van yseren gehengen op der Herren vande Cappittels koist waill verwäirt warde wair durch die Herren vande Capittel des tot gheine schaede bliven moege, ind als ditselve werk bereit gemaikt ist sall Hy mitsampt meister Wilhem dem seyzeller dat vorste werk hamen inde schipp leveren, op oen kost anxt ind arbeidt, ind sullen byde mette schip alsdan to Sancten vaeren op der Herren vande cappittels kost inde taeffeln aldair alsdan in eyn anderen setten upheven ind ordiniren helpen, voer welken vorsch: Arbeydt ind kost die vorsch: Herren Meister Bartholomaeus sente victoers mysse neystkommend vyftich golde Gülden, ind Paeschen neist volgen wederumb vyftich golde Gülden tot gueder Rekenschap geven, ind als Hy dat werk gelevert hefft sullen de Herren oen dairto noch vierhondert guede golde gulden eyns geven, maick die summa tsamen vyfhondert golde gulde den golde gulden mit ene Joachimsdaelre dry dicke Pennige ind ein alb off acht ind twintich Rader Albs to moegen betaelen, ind daertoe sullen die Herren oem vur oen ind syne Huysfrowen tot einre frinitschappen ind guns schenken thein Ellen guetz Doeks itlick tot einen tabberdt van gueden Laiken, up dat Hy oick to vlietiger ind guete Arbeit

dair anne kieren sall sonde arglist. Uirkondt der wairheit ist deser Cedulen twee alleens haldende dunch A. B. C. D. E. F, gesneden der die Hern vonde Capittel ein, ind Meister Bartholomeus die ander heben geschiet ind verdinght to Xanten up dienstach nae dem sonnendach Jubilate anno MDXXIX. (1529.)

Die Jahreszahl 1534, welche auf einer Tafel des rechten Flügels, zu Füssen der hl. Helena auf einem Steine angebracht ist, macht uns mit dem Datum der Vollendung bekannt. Das Kapitel war mit den Gemälden überaus zufrieden und schenkte dem Künstler zu dem ausbedungenen Preise noch 100 Goldgulden, die in zwei Raten zu je 50 Goldgulden in den Jahren 1534 und 1535 ausgezahlt wurden und über deren Empfang Bruyn eine eigene Quittung[1]) ausstellte.

In den Rechnungen heisst es:

1534 Item im Auftrage meiner ehrwürdigen Herrn vom Kapitel zahlte ich dem Meister Bartholomaeus Bruyn, dem Maler, 50 Goldgulden, den Gulden zu 36 Weisslingen, macht 75 Mark.

1535 Item im Auftrage der Herren zahlte ich dem Meister Bartholomaeus Bruyns, dem Maler in Köln, 50 Goldgulden, die 75 Mark ausmachen. (Übersetzung nach Beissel.)

Von der Beköstigung der Meister und Gesellen, die an dem Altarwerk arbeiteten, berichten dann die Rechnungen:

1533 Item mit Ausschluss derer, die ab- und zugingen, waren

---

1) Becker in Kuglers Museum. IV. Jahrg. No. 50. Dieses Schriftstück wurde die Veranlassung zu einem doppelten Irrtum. Man las die Unterschrift des Künstlers fälschlich de Bruyn und das Datum 1536 auf dieser Ausfertigung über eine Ehrengabe, welche aus ökonomischen Gründen in zwei Raten 1534 u. 1535 ausgezahlt worden war, führte zu der Vermutung, dass das Xantener Altarwerk damals erst vollendet wurde

Dr. H. C. Scholten: Auszüge aus den Baurechnungen der S. Victorskirche zu Xanten 1852.

(p. 84) 1534 Item ex commissione venerab. dominorum meorum solvi magistro Bartholomeo Bruyn pictori quinquaginta flor. aur. flor. ad XXXVI alb. fac. LXXV mr.

(p. 85.) 1535. Item ex commissione dominorum solvi magistro Bartholomeo Bruins, pictori in Colonia L flor. aur. fac. LXXV mr.

(p. 83.) 1533. Item magister Welhelmus cum suis, demptis adventiciis, interdum octo interdum septem (!) interdum plures, sic computo pro quolibet die I. mr. facit in XIIII ebdomadibus et tribus diebus CI mr. Item pro eisdem in die I quart. vini fac CI quart., quart. ad XXVIII hall. fac. IX mr IX sol. XX hall.

Mstr. Bartholomaeus mit den Seinen und Meister Wilhelm mit den Seinen zuweilen 8, zuweilen 6, oft mehr. So berechne ich für jeden Tag 1 Mark. Das macht in 14 Wochen und 3 Tagen 101 Mark. — Item kaufte ich für sie täglich 1 Quart Wein, macht 101 Quart. Das Quart zu 28 Heller. Macht 9 Mark, 9 Solidi, 20 Heller. (Beissel.)

Beissel berechnet die Gesamtausgaben für den Hauptaltar auf ca. 1500 Kapitelsmark, von denen 920 an Bruyn gezahlt wurden, und fährt dann fort:

„Der Hochaltar von Xanten ist ein katholischer Protest gegen die Bilderstürmerei, ein letzter Zeuge mittelalterlicher Kunst und Herrlichkeit, ein Kind seiner Zeit, das die Grenzscheide zweier Perioden bezeichnet. Aus dem Mittelalter hatte es seine Anordnung, seine goldene Tafel und seinen Victorschrein überkommen. Man suchte das alte Schema zu erweitern und zu bereichern, aber man überlud es. Der Altar erhielt nicht weniger als vier Flügel mit acht grossen Gemälden, welche thun, was sie können, um den Blick auf sich zu ziehen, die Bedeutung der Gegenstände im Innern des Schreines zu verwischen und die Architektur des Chores zu stören. Der Eindruck des ganzen Werkes ist mehr prächtig als schön, mehr bürgerlich als edel, mehr reich als grossartig. Die tüchtigen Arbeiten des Bildschnitzers und des Malers beweisen grosses Geschick, aber der ideale Flug und die Naivität älterer Werke fehlen. Von einem einfachen, kindlichen Meister der glaubensvollern frühern Zeit hätte man sich die Legenden des hl. Victor und der hl. Helena gerne erzählen und naiv ausmalen lassen. — Bruyn huldigt dem Naturalismus und bringt Porträts der Zeitgenossen in seine Arbeit. Indem er aus dem Reich der Ideale in die Prosa des Lebens herabsteigt, reizt er den Kritiker, ihm auf das nüchterne Gebiet der Geschichtsforschung zu folgen. Man wird unwillkürlich gezwungen, den Inhalt seiner Bilder, der aus den Handschriften des Kanonikus Schoen genommen ist, als mit der Geschichte schwer vereinbar zu bezeichnen, die Gemälde ungläubig anzusehen und sich so den Kunstgenuss zu verderben. — Und doch lädt der goldene Pinsel des Meisters Bartholomaeus bald wieder zur Anerkennung seiner Verdienste ein. Die ruhige

Art der Darstellung, die lebensvollen Bildnisse und reicher Wechsel der Scenen in freundlichen Gegenden, in Kirchen, Burgen und grossen Ruinen zeigen den gewandten Künstler. In seinen Bildern ruht noch etwas von der grossen Kunst der alten Kölner Malerschule. Es ist, als ob noch ein Teil von dem Geiste des Malers des berühmten Kölner Dombildes aus diesen Tafeln redete, jenes Meisters, in dessen Hause Bruyn diese Flügel für den Hochaltar der Kirche des hl. Victor 100 Jahre nach Vollendung des Dombildes malte." —

„Drei Jahrhunderte sind verflossen seit Vollendung des Hochaltares der Victorkirche. Nicht spurlos gingen sie an ihm vorüber. Im Jahre 1761 sollte der Maler Martin Ranz die Gemälde des Bartholomaeus Bruyn restaurieren. Er hat auf der innersten Seite eines Flügels im Bilde der Auferstehung die Figur des Heilands und die sie umgebende Glorie so ungeschickt und geschmacklos erneuert, dass nicht nur die Zeichnung, sondern noch mehr das Kolorit von den ursprünglichen Teilen grell absticht." Im Anfange unseres Jahrhunderts wurden dann mitten im Altare zwischen den Reliquien noch drei niederländische Gemälde eingesetzt: eine Madonna in der Art des Mabuse und die Brustbilder zweier Bischöfe.

Barthel fand aber auch Gelegenheit, sich auf dem Felde zu bethätigen, für das er die schönsten Gaben besass — als Porträtmaler. Dieses Talent eröffnete ihm die ersten Patrizierhäuser; die bedeutendsten Männer der Stadt Köln wünschten durch seinen Meisterpinsel in ihrer äusserlichen Erscheinung der Nachwelt überliefert zu werden.

Der erste Name, der hier genannt werden muss, ist Arnold Browiller, den Bruyn zweimal porträtierte. Aus seinen Zügen erkennen wir seinen ruhigen, ernsten und energischen Charakter, wie geschaffen zu schlichten und zu ordnen, ein würdiges Haupt der Stadt! Auch die Bürgerschaft muss seine hervorragenden Eigenschaften erkannt und geschätzt haben, denn bei seinem Tode war Arnold zum 13. Male zum Bürgermeister erwählt. Seine segensreiche Amtsführung beginnt mit dem Jahr 1516, sein Vorgänger war Johann Rinck. Bei dem Papst und Kaiser Karl V.

stand Browiller in Gunst und die gleichzeitigen Schriftsteller [1]) wetteifern in seinem Lob. Arnold starb am 4. Juli 1552, das Ratsprotokoll (Bd. 16, Bl. 195) nennt ihn einen weitberühmten Mann. Am 6. Juli fand sein Begräbnis statt. Die Beisetzung erfolgte in der Familienkapelle der Laurenzkirche. Ein lebhaftes Bild des würdigen und charaktervollen Mannes giebt uns Hermann von Weinsberg in seinen Aufzeichnungen.

Eine zweite Erscheinung von Interesse, die Bruyns Kunst uns mehrfach vorzaubert, ist Dr. Peter van Clapis, seit 1511 Professor der Rechte an der Universität Köln. Er war einer der schneidigsten Verteidiger [2]) des alten Glaubens, bekannt als städtischer und Jülicher Rat, wiederholt mit politischen Sendungen betraut. Seine Gattin hiess Bela (Sibylla) Bonenberg und entstammte einer Kölner Patrizierfamilie. Am 15. September 1551 verstarb Peter und wurde in Sankt Mariengraden [3]) begraben. Eine wohlgelungene Schaumünze feiert sein Andenken.

Andere Patrizier, welche die Kunst Bruyns schätzten, sind Hittorp, Salzburg, Rinck, Kannegiesser, vor allen anderen aber Christian von Weinsberg und sein Sohn Hermann. Die Nachrichten, die sich über diese beiden Gönner und ihre Familie

---

1) So Heinrich Pantaleon: Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniae. Basileae 1565 P. III. pag. 191 und Peter Merssaeus: De electorum colon. orig. et success. historica tractatio p. 167/169.

Vgl. auch: Ennen: Geschichte der Stadt Köln. Bd. IV.

Merlo: Peter von Clapis in den Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein Heft 18. S. 1—24.

2) Ennen: Geschichte der Stadt Köln IV. S. 190 berichtet von einer Stiftung des Dr. Peter van Clapis vom Jahre 1525, deren Nutzniesser verpflichtet war, an jedem Mittwoch und Freitag eine Predigt über Kontroverspunkte zwischen der alten und neuen Lehre im Dome zu halten.

3) Das Kollegiatstift Sancta Maria ad gradus (Im Volksmund Sankt-Margrieten oder Sankt-Mariengraden genannt) wurde um 1059 unter dem Erzbischof Anno nordöstlich vom Dome errichtet. Im Jahre 1065 wurde die doppelchörige Kirche vollendet, erlitt aber schon im Jahre 1080 bedeutenden Brandschaden. Der Neubau wurde dann bereits 1085 wieder eingeweiht. Zur Zeit des gotischen Stils erhielt die alte Kirche ein neues dem Geschmack der Zeit entsprechendes Aussehen, im Jahre 1817 wurde sie abgerissen, da der Bau den Chor des Domes bis zur ersten Galerie völlig verdeckte. Otte: Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland S. 209. Ennen: Der Dom zu Köln.

erhalten haben, können wir unmöglich an dieser Stelle berücksichtigen. Ihr einfaches Bürgerleben liegt uns klar vor Augen in dem Gedenkboich der jaren Hermanni von Weinsberch, dessen ersten Teil Professor C. Höhlbaum in 2 Bänden herausgab. Hier dürfen uns nur die Notizen beschäftigen, die Hermann über Meister Bruyn und seine Söhne überliefert. So seien denn zunächst die bisher unbekannten Aufschriften auf zwei Handzeichnungen, die dem Buch Weinsberg beigefügt waren, mitgeteilt.

Auf der Bildseite der ersten steht links: 1539 ÆTATIS/50 annorum;

rechts: Vera effigies/Biltnis vnd/abcontrafitvng/Christian von/Weinsberch des/alten.

Auf der Rückseite: Zu gedenken dass Christian von Weinsberch der alte anno 1539 syn stoiff im hauss Weinsberch leiss malen und wie Christian vurschreben eynsmailbs uff eynen Hilligentag vis der Vespern quam hat in der meler, der zymlich contrafiten kont, mit eyner kolen uff diss papyr contrafeit eben wy er dassmail gekleitt was und hat in zymlich wol getroffen, wie er auch dasselbmail synen son Herman in der kleidunck, wie er domails im haus ginck, hat abcontrafeit, wilche auch hernach folgt.

Auf dem andern Porträt aber steht auf der Bildseite: Effigies Hermanni a Weinsberch Anno 1539 carbone depicta aetatis 22 fere.

Auf der Rückseite: Dies ist die contrafitung Hermanni von Weinsberch anno 1539 gemacht do er in der Cronenburssen[1]) wonte mit syner Bonetten (Mütze) und paltrock der sanguinenfarb war und die mauwen (Ärmel) dannet leder[2]). Syn broder Christian noch fast kyndischs, hat folgens die roit flecken daruber gesmirt, dass fleckelgin under dem Augen war eyn lochelgyn im papyr. Dass angesicht ist folgenss seyr verandert, durch eyn kale stirn, bart und rüntzel dass har war domailss kastanienbrün.

Folgentz anno 1542 in der fasten byn ich zum andern mail vom selben meler mit olyfarben uff eyn taiffilgin contrafeit, geschach in des Kelners haus zu Sant Gertruden uff dem Numart

1) Gebäude der juristischen Fakultät hinter dem Minoritenkloster zu Köln.

2) Vergl. Myn kleidunck, do ich ein student war. Buch Weinsberg Bd. I. S. 107.



Fig. 2. Bildnis des Christian von Weinsberg. (Handzeichnung.)



Fig. 3. Bildnis des Hermann von Weinsberg. (Handzeichnung.)

auch sonder bart, myt eym taffetten abschlach am rock und mit eyner ronder Bonnetten. Anno 1551 byn ich mit myner erster hausfrawen jeder besonder uff eyn taiffelgin contrafit, dessglichen myn fatter und moder von Barthel Brünen dem alten vur Sant Alban.

Darnach hat mych der jong Barthel Brün an⁰ 56 ungeferlich mit myner eirster hausfrawen Weisgin (Sophie) uff eyn eltertaiffel contrafeit sol Sant Jacob under dem klockthorn stain [1]).

Noch hat mich der jong Barthel mit myner zweiter hausfrawen Drutgin contrafeit in di taiffel zu Carmeliten im umbgange, da die juden den Herrn im garten fangen.

Über beiden Bildnissen findet sich rechts und links das Wappen.

Die Befriedigung über diese Leistung des Künstlers war völlig berechtigt, die Gesichtszüge sind mit ziemlich sicheren Strichen wiedergegeben und auch wir müssen an die Porträttreue und Ähnlichkeit glauben, doch können wir deshalb noch nicht den Schluss ziehen, Barthel Bruyn habe die Blätter gezeichnet, auch rechtfertigen die mitgeteilten Aufschriften eine solche Annahme keineswegs. Hermann selbst aber nimmt uns jeden Zweifel an der Urheberschaft, indem er 1583 (fol. 404b.) schreibt: Die eirste contrafittung vnd die vffs papyr hat eyn jonck gesel meister Johan gemacht, lebt noch, wont vff dem Lichof eitz. Die zweite hatt der alte Barthel Bruin gemacht: Aber die leste drei hat der jonge Barthel Bruyn gemacht.

Ebenso Buch Weinsberg Bd. 1. S. 114.

A. 1536 ist die stoif zu Weinsberch gemailt worden, der meler heischs meister Johan, war ein jong gesell hat minen fatter und mich auch mit einem kolen uff papir abcontrafeit [2]).

Mit gutem Grunde dürfen wir also beide Zeichnungen dem sonst unbekannten Maler Johann zuschreiben, können dieselben aber bei einer Betrachtung Bruyns nur insofern berücksichtigen,

---

1) Wie dieser erbaut wurde, erzählt Hermann Buch Weinsberg Bd. 1. S. 276.

2) Hier könnte der Umstand Bedenken erregen, dass die Jahreszahlen nicht stimmen, doch belehrt uns Herr Prof. Höhlbaum, dass an dieser Stelle die Aufzeichnungen Hermanns vor der Reinschrift in Verwirrung gerieten.

als die Kenntnis der Gesichtszüge Hermanns und seines Vaters vielleicht zur Auffindung der übrigen Porträts der genannten Patrizier von der Hand Barthel Bruyns und seines Sohnes führen könnte. Über diese Bildnisse finden sich aber auch noch andere interessante Aufzeichnungen. So im Jahre 1550 (S. 339.)

A. 1550 den 16. mai hat Barthel Brun der fatter vur S. Alban minen fatter uis einem papir, daruff er stunde, nach sinem toit [1]) eiz in ein holzen taifelgin contrafeit und seir nachgetroffen, doch hat er im das har nit swarz genoich gemacht, dan zu brun [2]).

Dazu pag. 348.

1550. Mines fatters jargezit wart auch den 23. septembris zu Carmeliten gehalten und sein contrafeitung wart von Barthel Brun geliebert.

Bruyn war in dieser Zeit ein sehr gesuchter und viel beschäftigter Meister. Zahlreiche, vorzügliche Bildnisse von seiner Hand blieben uns erhalten, doch ist es leider nicht immer möglich, die dargestellten Persönlichkeiten zu bestimmen und daraus auf weitere Beziehungen des Malers zu den Patrizierfamilien Kölns zu folgern Die Arbeit ging ihm sehr schnell und sicher von der Hand, wir können sogar nachweisen, dass der Künstler sich manchmal mit einer einzigen Sitzung seines Modells begnügte. Die Familie Weinsberg hatte sich nämlich durch die vom Maler so schlecht getroffene Haarfarbe auf dem Bilde des seligen Vaters nicht abschrecken lassen und war unbeirrt bei dem Wunsche geblieben, ihr Abbild von Künstlerhand zu besitzen. Das Porträt des Vaters war ja auch erst nach dem Tode gemacht worden und die Erinnerung des Meisters unterstützte nur eine Zeichnung.

So erschienen denn nach einander die wohlbekannten Gesichter der Witwe, der Frau Gretchen und ihres Gatten Hermann am 16. und 17. April und am 30. Mai 1551 vor dem Maler, um sich von ihm porträtieren zu lassen.

A. 1551 Buch Weinsberg Bd. 1. S. 356.

---

1) Er starb 1549.

2) Wahrscheinlich wurde unsere Zeichnung des Christian von Weinsberg hier von Bruyn benutzt.

A. 1551 den 16. und 17. aprilis und den 30. mai sint mir von dem Barthel Brunen vur S. Albain dem alten abcontrafeitet, min moder eirst, min hausfrau darnach und ich zulest. Mines fatters seligen contrafitung war vurhin bereit gemacht.

Zu diesen Arbeiten für die Wohnungen der Reichen kamen auch zahlreiche Altarwerke, die Bruyn fast für alle bedeutenden Kirchen Kölns ausführte, denn er war der gefeiertste Maler der Stadt, an ihn wandte sich so gut opferwillige Frömmigkeit wie eitle Ruhmbegier, um die Gotteshäuser mit Stiftungen zu bedenken Ein Teil dieser Gemälde befindet sich noch an Ort und Stelle andere kamen an auswärtige Bildersammlungen oder fielen der Vernichtung anheim. Besonders weisen wir hier auf den Altar aus St. Johann Baptista (in der Münchener Pinakothek und dem Germ. Museum in Nürnberg) die Kreuzigung in St. Andreas und das Abendmahl in St. Severin hin und möchten dann zu einem grossartigen Werke übergehen, von dem uns leider nur die Kunde im Buch Weinsberg erhalten blieb. Da heisst es: (S. 277.)

A. 1547, in dissem jar ungeferlich hat der provincial zu Carmeliten in Collen und alter prior daselbst gewesen, ein Colnischer [1]) geboren, den umbganck zu Frauwenbrodern im cloister begonnen zu malen und die taffel des gansen neuwen testamentz darin laissen mailen, ein seir kostlich gemeils. — Barthel Brune vur S. Alban, ein kunstener, hat der eirste meister gewesen, nach im sin sone, die haben es follenfort, jeder taifel hat 7 daler gekost. Der provincial Everhardus Billicus hat under jeder taifel die carmina gemacht und der eirste boichstaif an jeder taifel ist roit und wan die allereirste litter an jederer und allen taifeln beiein pracht werden, so begriffen sei sinen nammen und titel. Er hat von chur- und fursten, bischoffen, prelaten, graven, rittern, doctorn, burgern fil taffeln geschenkt kregen, ich solte der auch ein geben. Disser provincial hat auch ein kostlich silbern Marienbilt zu Frauwenbrodern in das cloister gegeben, wilchs er von gulden koppen und silbergeschir gemacht hat, die im van fursten und herrn geschenkt waren.

1) Hier irrt Hermann. Eberhard Steinberger ist zu Billick bei Düsseldorf geboren und benannte sich nach diesem Orte.

Es war also ein Bildercyklus, der alle Hauptszenen des neuen Testamentes umfasste und jedenfalls alle Kräfte der Werkstatt in Anspruch nahm. Der Unternehmer und Auftraggeber, der es so wohl verstand, hochgestellte Personen für seine Absichten zu gewinnen und zu Opfern zu bewegen, war ein damals in Köln hochberühmter Mann. Der Karmeliter-Provinzial Eberhard Billick, ein gewandter, schlagfertiger Polemiker, stand an der Spitze der konservativen, antireformatorischen Bewegung unter der Geistlichkeit und der Universität und war ein energischer Gegner des reformatorisch gesinnten Erzbischofs Hermann von Wied. Eines seiner Hauptwerke war die Streitschrift: Judicium universitatis et cleri Coloniensis adversus calumnias Philippi Melanthonis, Martini Buceri etc. 1545. Der zweite in Aussicht gestellte Band dieser defensio erschien nicht, ebenso wurde Billick durch den Tod († 11. Januar 1557) daran verhindert, Sleidan zu befehden, gegen den er schon „die Feder gewetzet" hatte. Callidius Loos bezeichnet Eberhard als einen klugen, humanen Mann, allen ehrwürdig durch Sittenreinheit und Biederkeit, sein Gegner Melanchton dagegen behauptet von ihm, er sei dem Wein und der Liebe ergeben, ein Priester des Bachus und der Venus[1]).

Nach der Aufzeichnung Hermanns können wir ihn wenigstens von Überhebung und Eitelkeit nicht freisprechen, denn es ist jedenfalls eine wunderliche Art Frömmigkeit, Verse zum Lobe Christi zu dichten, deren Anfangsbuchstaben — eine Art Akrostychon — den eigenen Namen und Titel enthielten.

Die historischen Begebenheiten, welche damals die Stadt erregten, mögen das Leben unseres Künstlers nur wenig berührt haben. Mit seiner Gattin Agnes und seinen fünf Kindern lebte er in stiller Arbeit dahin. Zur Zeit, da uns wiederum eine Urkunde[2]) sichere Nachricht von der Familie bringt, betrauerte diese

---

1) Hermann Baumgarten: Über Sleidans Leben und Briefwechsel, Strassburg 1878. Näheres über das Leben und die Werke Billicks sowie seine Stellung zur Reformation in der allgemeinen deutschen Biographie II S. 639/40 (Ennen) und bei Varrentrapp: Hermann von Wied S. 165 ff. Eine kurze Anmerkung von Prof. Höhlbaum Buch Weinsberg Bd 1. S. 277.

2) Scabinorum: Sententiarum 1550. Kunt sy dat van doide Angniesen elige

das Hinscheiden der Gattin und Mutter. Barthel entschloss sich nun, jedem seiner Kinder einen Teil des Besitzes zu übergeben, indem er sich selbst nur eine Leibrente vorbehielt. Die Veranlassung zu diesem Akte war eine betrübende, denn Barthel war damals gezwungen, von Frau Caecilia Moers eine Summe zu entleihen, die auf seinen Häusern lasten sollte. Der Gläubigerin musste er eine Erbrente von acht Joachimsthalern jährlich zahlen. Bei dieser Gelegenheit erfahren wir auch die Namen der Kinder und ihrer Gatten. Am 3. August 1568 wurde dann von seinen Erben diese Schuld getilgt.

In reichem Masse wurden dem berühmten Maler auch bürgerliche Ehrenstellen zu teil. Seit 1550 sass er im Rate der Stadt und zwar an Stelle des verstorbenen Jasper Woensam von Worms. 1553 finden wir ihn in derselben Würde, die aber 1556 Rembold Musch einnimmt. Als dann 1557 die Kinder sich vergleichen und

---

huysfrauwe gewest Bartholomeus Brun meler anerstorffen vnd gefallen synt Cathryntgin Arnt Clairgin Bartholomeus vnnd Mathias nu genant Paulus profess des gotzhuyss zu Werden Iren eligen kyndern zu yre gesynnen geschreuen vnnd in macht syns licentiatoriums geschreuen hain an jre kyntdeill dairzo Bartholomeus Brun der vader synen wyllen gegeuen hait Behalden ym der Lyfftzuycht maechende einem ydernn eyn vunfftendeill des huyss Carbunckell vnd des huys Aldegryn So wie dat vur anno xxxiij geschreuen steit Also dat Cathryntgin mit Georgen van Lunen yrem eligen man yre vunfftendeill Arnt mit Gertruyden syner eligen huysfrauwen yre vunfftendeill Clairgin mit Peter Bach yrem eligen manne yre vunfftendeill vort Bartholemeus vnd her Mathias vurschreuen ouch jder ein syne vunfftendeill der obg huyssere vnd erffschafft van nu vortan mit recht hauen vnnd behalden vortan keren vnd wenden moigen in wat hant dat jder syne deill wylt behalden dem vader wie obg. syner lyfftzuycht. Datum anno vunfftzig die xiiij Januarij.

Kunt sy dat Bartholomeus Brun meler an synre lyfftzuycht Georgen van Luynen vnnd Cathryntgin syne elige huysfrawe Arnt vnnd Gertruydt elude Peter Bach vnnd Clairigin syne elige huysfrauwe vort Bartholomeus Brun an jren eygendom des huyss Carbunckell vnnd des huyss Aldegrynn ym neysten notum geschreuen Gegeuen vnnd erlaessen haint der Doichsamer frauwen Ceciliann Moers acht Jochimdaller vur datum gemontz vnd geslagen erfflichs gelts alle Jaire zu betzaillen . . .

Datum ut supra.

Nachtrag 1568.

Zu wyssen dat die dochsame frauwe Ceciliann Mors vur diesem Schryne bekant hait dat jre der loesen dieser acht daller genoich geschiet vnd dat sy loes pennyngen mit dem termin vntfangen hait also dat die obg. erffschafft van nu vortan sal gefriet sein Datum a⁰ Lxviij den dritten augusti. (Merlo. No. 451 u. 452.)

drei Geschwister ihren Anteil an den elterlichen Häusern aui den jüngeren Bruder Barthel übertragen, ist von dem Vater und seiner Leibrente nicht mehr die Rede. Er war also jedenfalls verstorben. Ein näheres Todesdatum können wir aber nicht angeben. Jahr und Tag seines Hinscheidens sind völlig unbekannt und wir dürfen aus den obigen Angaben nicht weiter schliessen, als dass zwischen 1553 und 1557 das Ende eintrat.

Diesen spärlichen Nachrichten über das Leben des Meisters Bartholomaeus Bruyn möchte ich zum Beschluss noch die Beschreibung einer Reliquie beifügen, wie sie uns der glückliche Besitzer J. J. Merlo überliefert: „Ein Zufall verschaffte mir die Freude, das Siegel dieses Malers in einem Wachsabdruck zu erwerben, nach der Angabe des Vorbesitzers einer Urkunde aus dem Jahre 1547 entnommen, bei deren Aufnahme Bartholomaeus Bruyn als Zeuge gegenwärtig gewesen. In einem zierlich geschweiften Schildchen zeigt es einen nach links aufgerichteten Bären, ist also ein sog. sprechendes Wappen, da der Bär in der Thierfabel den Namen Brun oder Braun zu führen pflegt; aus dem Wulste, welcher den Helm bedeckt, wächst nochmals ein Bär hervor; um die Helmdecke ziehen sich zwei Schriftbänder, links mit dem Taufnamen „Bartold“, rechts mit dem Familiennamen „Bruin“. Auf der Rückseite wiederholt sich das Wappen in derselben Gestaltung, nur bedeutend verkleinert, und statt des Namens erscheinen in der Höhe neben dem hervorwachsenden Bären die Initialen B. B. Das Hauptsiegel hat 1 Zoll 2 Linien, das Rücksiegel 6 Linien im Durchmesser.

3. Das Leben des Arnold Bruyn und seines Bruders Bartholomaeus.

Bartel Brune vur S. Albain ein kunstener hat der eirste meister gewesen nach im sin sone, so schreibt Hermann von Weinsberg im Jahre 1547 in sein Gedenkbuch; die freundschaftlichen Empfindungen, die er zur Familie Bruyn hegte, mögen in diesem Urteil allerdings mitklingen, die Reihe der bedeutenden Aufträge aber, die Barthel erhielt, und zu deren Ausführung er sich sehr auf die Kräfte seiner Werkstatt stützte, bestätigen diese Aussage. Der ganze Ehrgeiz der Söhne, das Ziel, zu dem mit allem Fleiss gestrebt wurde, war gewiss, es dem berühmten Vater in der Kunst möglichst gleich zu thun und dieser mag mit Stolz darauf hingewiesen haben, dass die Arbeit seiner Söhne so gut sei, wie die Frucht seines eigenen Talentes. Ob der jugendliche Arnold den Vater nach Xanten begleitete und (wie Beissel annimmt) sich unter der Zahl der Gesellen befand, die Meister Bruyn bei der Ausführung des grossen Auftrages unterstützten, ist mindestens ungewiss, für den jüngeren Bruder Barthel aber ganz undenkbar, da dessen Geburtsjahr wohl erst in diese Zeit fällt. (Vermählt zwischen 1550 und 1557 starb er zwischen 1607—1610.) Ein gutes Recht haben wir aber, für die späteren Werke die Hilfeleistung der Söhne im weitesten Sinne anzunehmen, von der Bilderfolge im Umgang von Carmeliten wissen wir sogar bestimmt, dass sie der Vater begann und einer der Söhne die Arbeit ganz selbständig zu Ende führte. Auf die erhaltenen Gemälde der Werkstatt und Schule Bruyns, die durch ihre Güte und durch einen gewissen

fassbaren Kunstcharakter auf die Söhne hindeuten, kommen wir an anderer Stelle zurück und wollen uns nun zur Betrachtung der wenigen Notizen über das Leben Arnolds und Barthels des jüngeren wenden und es versuchen, ihre Lebensschicksale wenigstens im Umrisse zu bestimmen.

Über das Geburtsjahr Arnolds, des ältesten Sohnes, wissen wir leider nichts Bestimmtes zu sagen, doch dürfen wir annehmen, dass er von Geburt ein Kölner war. Seine Mutter Agnes und seine ältere Schwester Katharina mögen ihm in seinen Kinderjahren am nächsten gestanden haben. Später trat er dann gewiss in die Werkstatt des Vaters ein, der ihn ganz für seine Kunst zu gewinnen wusste. Im engen Anschluss an dieses Vorbild entwickelte sich sein Talent und folgte wahrscheinlich halb unbewusst allen Stilschwankungen seines Meisters. Die erste urkundliche Nachricht von Arnold bringt das Jahr 1550. Eine Gattin Gertruyd erscheint hier an seiner Seite, beiden wird ein Teil des väterlichen Besitzes zugeschrieben. Diesen Anspruch an die Häuser Karbunckel und Aldegryn tritt Arnold dann am 1. April 1557 an den jüngeren Bruder ab, kaufte sich ein anderes Haus und verlegte dorthin seine Malerwerkstatt. Dieser neue Besitz kam am 29. März 1563 in seine Hände. Es war das Haus in der Schildergasse, das den Namen wilne Goiswin des Moenchs huiss führte. Es lag in unmittelbarer Nähe des Malerzunfthauses, Melchior Bruviller Greef[1]) und seine Gattin Sibylla waren die Eigentümer desselben und übertrugen es für einen erblichen Zins von 16 Thalern jährlich auf unsern Arnold. Der alte Fleiss verliess den Künstler nicht an dieser neuen Wirkungsstätte und das Ansehn des nunmehr

1) Nach alten Schöffenformeln ist „greef“ oder „greve“ und „richter“ gleichbedeutend. s. Ennen: Quellen I, 180; vergl. Schöffenweistum von 1375 bei Lacomblet III, 668 „ons heren van Colne ind des gestichtes greve, dat is sin richtere) Hegel und Cardauns: Chroniken der deutschen Städte B 12 Anmerk. zu „die weverslaicht.“

2) Petri: Sententiarum 1563. Kunth sey dat die Erenthafftenn vnd achtparen Melchior Bruwiler Greeff vnd Sibilla jre huiss wilne Goiswin des Moenchs vnd Cecilien synes eheligen wiffs . . . . Gegeuen vnd erlassen haben dem Erbarn Arnolden Brun Meler vnnd Drutgin Eheluiden . . . . . . als alle vnnd jegklichs jairs vur sechsehen Daler vur dato gemuntzt vnd geschlagenn Errflichs geltz alle Jair zu betzalen . . . Datum ut supra (Anno mvclxiij die xxix Martij.) (Merlo No. 454.)

ganz selbständigen Meisters nahm unter den Zunftgenossen stetig zu. So stieg er denn 1565 zum ersten Male zur Würde eines Senators, ein Ehrenamt, das er noch viermal, nämlich 1568, 1571, 1574 und 1577 bekleidete.

Arnold muss ganz besonders in dem Rufe eines sorgfältigen Künstlers gestanden haben, ihm scheint in reichem Masse die Gabe zugeteilt gewesen zu sein, sich mit Aufopferung und Liebe einem grossen Vorbilde unterzuordnen, mit Eifer sich in dessen Ergründung zu versenken, um ihm mit voller Hingebung nachstreben zu können. So erklärt sich wenigstens am besten der enge Anschluss an die Kunstweise des Vaters und die Wahl des Rates, als es galt, den Altar in der Ratskapelle aufzufrischen, den „maister Steffan zu Cöln gemacht hat“. Es ist dies das berühmte Werk Lochners, das wir als Dombild kennen und als eine der edelsten Blüten der deutschen Kunst bewundern. An eine Restauration im modernen Sinne dürfen wir hierbei natürlich nicht denken. Arnold wird mit primitiven Mitteln eine Reinigung des Altars vollzogen und ihm durch Übermalung ein frisches Leben gegeben haben.

Heute ist es nicht mehr möglich, diese Arbeit im einzelnen festzustellen, denn erneute Reinigungen haben das Werk von alten Übermalungen befreit. Nachdem alles vollendet war, hatte der Künstler die grössten Schwierigkeiten zu bekämpfen, um den Rat der Stadt zur Zahlung des Lohnes zu bewegen. Zunächst fanden die Herren die Forderung Bruyns übertrieben, doch einigte man sich endlich dahin, dieselbe von Sachverständigen prüfen zu lassen.[1]) Als dann die Summe von 40 Thalern festgesetzt war,

---

Kölner Domblatt No. 211. 1862.

1) Veneris Anno 68 denn 9ten Julij.

Arndt Brün

Vff anhalten Arndt Brünen hat ein Erbar Radte beuolen den hern Renthmeistern vnd Beisitzern zuuervrkunden etliche verstendige Mäler zu sich zu nemen vnd das werck jn der Capellen zubesichtigen vnd alssdan Jnen Brun nach gepur zubetzalen.

Anno 68, Lune den 2ten Augusti.

Arndt Brun

Nochmalen jst Jaspar von Mulhem vnd Godtschalk von Wynssberg beuolen vf die

erinnerte man sich, dass die Gattin des Künstlers den Turnherren oder Richtern von der Gewalt[1]) „mit Trutzigen worten begegnet" war, und dass die Strafe für dieses Vergehen 25 Thaler noch nicht gezahlt sei. Das verhängte Bussgeld sollte nun dem armen Künstler von seinem Lohne abgehalten werden. (Wir wollen zur Ehre des Rates annehmen, dass nicht die Überlistung des Malers und die sichere Eintreibung des Strafgeldes ihn zu dem ganzen Auftrage an Bruyn bewog. Auch scheint es, man hatte den Fall vergessen und kam jetzt erst darauf zurück.) Mancherlei Verhandlungen waren erfolglos, bis es zuletzt der schlagfertigen Zunge der Frau Gertruyd gelang, auch die Wunden zu heilen, die sie geschlagen, und die Herzen der gestrengen Senatoren etwas weicher zu stimmen. Zuletzt erhielt Arnold wenigstens 30 Thaler für seine Bemühungen.

Ob der Künstler bei seiner mutigen Hausfrau auf Rosen gebettet war, wagen wir nach den mitgeteilten Akten nicht zu

---

Renth Camer zu verurkunden sich von wegen reparirter Taffelen jn der Capellen mit Arndt Brun zuuergleichen vnd zuuerdragen.

Veneris den 6. Augusti

Arndt Brun

Die hern Renthmeister vnd Beisitzere sollen etliche hern dess Radts zu sich nemen vnd sich mit Arndt Brun der Taffel halber vergleichen.

1) Näheres über diese bei Hegel und Cardauns: Die Chroniken der deutschen Städte XIV. Bd. CXXXVII - CXLIV und Ennen: Geschichte der Stadt Köln Bd. II. Cap. 20. S. 426—445.

Lune 6 Septembris (1568). Einn Erbar Radt hatt verdragen uf die Renth Camer zuuervrkunden Arndt Braun für die reparirte Taffeln jn der Capellen 40 Daler zubetzalen vnd dass die Tcrnhern beuelch haben sollen vss Tornbuch zu pringen worumb Ein Erb. Radte Jme oder syner hussfrauwen hiebeuor die straff vfferlacht.

Veneris Am XV Octobris (1568) hern Arntt Bruin vfferlegte boiss. Alss abermalss gesprech gefallen belangendt den h. Arntt Bruinen vnd deme vfgelachte boiss jm 67 Jair, Dweill solche böss durch Einen Erb: Rheidt am 21 Aprilis Anno 67 Ime vferlegt, leist er jtzunder ein Erb: Rheidt bei dem beschluss verpleiben. Das Vergehen geht aus dem Ratsprotokoll Bd. XXIII Bl. 106 hervor. Die Eintragung geschah aber nicht unter dem 21. sondern 18. April.

Mercurij den xxvij ten Octobris.

Arntt Brunen hussfrawe.

Vf Suppliciren Arnold Brunen husfrawen darin sie pitt sie zu hören, hat ein Erbar Radte verdragen damit dieser sach ein mall abgeholffen, vf die Rent Camer zu vervrkunden Jme Brunen eynss für all XXX Daler zu betzalen.

entscheiden, jedenfalls war Arnold ein geduldiger, frommer Christ, der fest zur alten Kirche stand und seinen Eifer besonders durch den Eintritt in die Achatiusbruderschaft [1]) bethätigte. In dem Verzeichnis: Dat seint die Bruder zo St. Agatius die noch im leven seint gewest Anno 1555 findet sich auch der Name Arnoldus Breun verzeichnet. Am 17. September 1577 ist er sodann gestorben. Die furchtbare Pest, die in diesem Jahre in Köln Angst und Entsetzen unter der Einwohnerschaft verbreitete, raffte Arnold dahin. Wir erfahren dies aus dem Buch Weinsberg, 2. Bd., S. 354/355. Dort heisst es: Dan es starb eiz zimlich seir in Coln .... (Es folgen die Namen verstorbener Bekannten) .... item 17. sept Arnt Brun meler ....

Man wolt sagen dissen manat weir ein tag gewest, darin 100 menschn gestorben weren, das ich doch nit gleub. Diss sterbden worden kein offen kaulen uff den kirchhaifen gehalten wie in ander sterbden, dess worden aber etliche vil Geussen[2]) ins felt begraben, das nahe seir eingerissen war.

Dies grosse Sterben brachte der Stadt Köln viele Unruhen, der Rat befürchtete sogar, die Demonstrationen, zu denen das Begräbnis nicht katholischer Bürger den Anlass bot, könne zu „unerhoirten neuwerungen“ führen und dazu beitragen „die religion allhie zo verenderen und disse stadt in unrau und verderbniss zu brengen“. Man fasste also den Beschluss, eine Kommission zur Abstellung der Missbräuche zu ernennen und strenge Strafen allen zu verhängen, die sich zu Fuss oder zu Pferd bei solchen Leichenbegängnissen beteiligten.

Arnolds Grabstätte ist unbekannt; die Angst der Mitbürger wird wohl kaum die Bestattung in den heiligen Grüften einer Kirche zugelassen haben und so wird er denn in der freien Natur die letzte Ruhestätte gefunden haben.

Im Jahre 1580 war auch seine Gattin verstorben und das

---

1) Über diese Bruderschaft vergl. Ennen: Geschichte der Stadt Köln III. Bd. S. 792/93.

2) Den Ausdruck erklärt Hermann selbst: Das wort Geusse heischt uff Welsch so vil als scurra et mendicus, ein bedler und rabaut.

Rathsprotokoll Bd. 29. Bl. 303 u. 309.

elterliche Haus fiel den Kindern Barthold, Figgen (Sophie), Tringen und Ursula zu[1]).

Eine selbständigere Künstlernatur scheint dem jüngeren Sohn des Barthel Bruyn beschieden gewesen zu sein, der zu dem Talente auch den vollen Namen des Vaters erbte. Da er die Werkstatt des Vaters fortführte, übertrugen ihm 1557 drei der Geschwister ihren Anteil am väterlichen Erbe[2]). Als dann der jüngere Bruder Mathias in das Kloster zu Werden eintrat, sah sich Barthel 1571 im vollen Besitze beider Häuser[3]).

Das Glück scheint ihn auch fernerhin begünstigt zu haben, der ausgedehnte Kreis der Freunde und Verehrer des Vaters blieb ihm treu; er war ein guter Verwalter, denn es gelang ihm 1568 seinen Besitz von der ererbten Belastung zu befreien[4]), auch erfahren wir durch Hermann von Weinsberg von mehrfachen

---

1) Petri: Lapideae viae 1580. Merlo: Meister etc. No. 455.

2) Scabinorum: Sententiarum 1557. Kunt sy dat Catherina Bruns naegelaesen weduwe wilne Georgen van Luynen vnd dat mit verwillunge meister Adolffs Richlant Schoelmeister zu St. Albain als vurmunder jrer kindere vnd jn macht jres gedaenden beheltenis am hoegengericht gescheit jre vunffdendeill vort Arnt Brun vnd Girtruidt eluide Peter Bach vnd Claergen eluide jeder eyn jre vunffthendeill des huiss Carbunckell vnd des huiss Alde Gryn So wei dat vur anno vunffzich geschreuen steit Gegeuen vnd erlaesen haint dem Erbaren Bartholomeus Brun vnd Angnes eluiden van nu vortan mit Recht zo haeuen vnd zu behalden zu keren vnd zu wenden in wat hant sy willent Behalden dem erfflichen zins sins Rechten. Datum vt supra.

(Anno mvclvij die prima Aprilis.)

3) Scabinorum: Albani 1571. Kunth sei das der geistlicher Her Mathias nue genannt Paulus Brun Profess des Gotzhuis zu Werdenn In macht seiner Licentiatorien mit des Gotzhuiss vnnd Abtz Siegell besiegeltt diesem Schrein inligendt, ein vunfftetheill des Huiss Carbunckell vnnd des Huiss alde grynn So wie datt Sententiarum Anno L geschrieben steht Gegeuen vnnd erlassen hat dem Ersamen Meister Bartholomeo Brun vnd Agnesen Eheluiden seinem Bruder vnnd Schwegerinnenn Die welche in macht diss vnnd eins geschrichtz Sententiarum Anno L vnnd Lvij vergadert habenn, das alinge Huiss Carbunckell vnd das Huiss aldegrin van nue vortan mit recht zu haben vnd zu behalden zu keren vnd zu wenden in wess handt sie willendt. Datum denn X[t] May Anno Lxxj.

4) Scabinorum: Sententiarum (Nachtrag). Zu wyssen dat die dochsame frauwe Cecilienn Mors vur diesem Schryne bekant hait dat jre der loesen dieser acht daller genoichgeschieht vnd dat sy loes pennyngen mit dem termin vntfangen hait also dat die obg. erffschafft van nu vortan sal gefriet sein Datum a[0] Lxviij den dritten augusti. (Merlo. No. 456 u. 457.)

Umbauten und Verbesserungen der alten Gebäude. Seine Gattin hiess Agnes Pottbergs (oder Bodtbergs)[1]. Das Datum seiner Vermählung ist leider nur soweit zu bestimmen, als diese zwischen 1550 und 1557 stattfand, denn in dem Akt von diesem Jahr wird Agnes als seine Frau bezeichnet. Dank der Beziehungen des Künstlers zu dem Licentiaten der Rechte Hermann von Weinsberg blieben uns in dessen Gedenkbuch eine Reihe Notizen aus dem Leben des Künstlers erhalten. So wissen wir, dass ihn das Schwarzhaus[2]) am 21. Dez. 1566 für die erste Hälfte des Jahres 1567 in den Rat erwählte.

Hauptsächlich bemerkt allerdings Hermann, wenn er sich und die Seinigen zum Lobe des Allerhöchsten oder zur eigenen Freude von Künstlerhand verewigen liess.

So heisst es denn auf der Rückseite der schon betrachteten Porträtzeichnung, wie schon oben citiert wurde:

Darnach hat mych der jong Barthel Brün an° 56 ungeferlich mit myner eirster hausfrawen Weisgin uff ein eltertaiffel contrafeit sol Sant Jacob under dem klockthorn stain.

Es waren dies die Stifterbildnisse auf einem Altarwerk, von dem es im Buch Weinsberg heisst (Bd. 2, S. 87.):

A. 1556 den 5 oct ist die eltertaifel fertig worden, die mir m Peter, snitzler hinder s Merjen, gemacht hatt und hab im darvur moissen geben 9½ gl. curr., wolt noch ½ gl. haven; den knechten geben 6 alb drinkgelt und in des melers haus zu tragen. Diss taifel haif ich fort verdingt m. Barthel Brun, meler vur s Albain, vur 15 daler off die werde darvor und 2 ratzeichen a 56 den 7. oct. Sin fatter heisch auch Barthel Brun, der hatt min hausfrau und mich, min fatter und moder conterfeit a 1551 ungeferlich;

---

1) So wird sie Scabinorum Albani 1661 und 1669 bei Merlo: Meister etc. No. 458, 459 und 460 genannt.

2) Das Schwarzhaus gehörte mit dem Eisenmarkt, Windeck, Himmelreich uud Aren zu den sogenannten Ritterzünften. Sie hiessen in früherer Zeit Gaffeln und umfassten hauptsächlich Kaufleute und Gewerbtreibende der höheren Bürgerschaft, welche nicht eine Bruderschaft oder ein Amt für sich ausmachten. Hegel und Cardauns: Die Chroniken der deutschen Städte Bd. 14. p. CLII—CLIV.

3) Merlo irrt, indem er annimmt, Barthel habe erst seit 1580 nach dem Tode seines Bruders die Würde eines Senators erlangt.

und in disse taifel sol er malen ein crucifix, uns liebe frau und s Johan und min hausfrau ind mich darin conterfeiten in das mittels gefach, aber binnen uff den ein flogel Moisen mit der sclangen und uff die ander side Abraham, der sinen son offern wolt, und baussen die veir evangelisten, weiss und swarz, und das cronement und fois samt den leisten ubergulden, sunst bla und marmor machen, wie sich das schicken wilt. Actum a 1556 den 8. oct.

Am Karfreitag den 15. April 1557 lieferte Barthel das Werk ab. Hermann hatte namentlich viel Freude an den zahlreichen Bildnissen, die das Gemälde enthielt:

Und ich hab auch in die angesichter allesamen leuth laissen conterfeiten uisgescheden Jhesu Christi angesicht und steit in Marienbildt feigin myner frauwen suster angesicht in Johannis under dem Creutz myner frauwen sons Johan. In Abraham steidt des kirchmeisters Peter Nuvenars angesicht und in Mose steit des kirchmeisters Heinrich van Krufftz angesicht In den vier euangelisten sint contrafeit insamt Matheo M Johan Cortessum Offermann, In Marco myn broder gotschalk, In .Luca myn broder Cherstgin (Christian) In Joanne her Johan Nuvenhaven pastor.

Die Tafel kostete gegen 50 Gulden.

Leider ist dies Gemälde, von dem wir bei einer Charakteristik des Meisters und bei der Bestimmung seiner übrigen Arbeiten am besten ausgehen könnten, uns nicht erhalten geblieben. Schon zu Lebzeiten Hermanns hatte das Altarwerk gelitten, darüber berichtet er selbst: Anno 1579 den 13 Julij hab ich die eltertaiffel die zu Sant Jacob vnder dem klokenthorn vff dem elter vor myner haussfrawen graffstein von Barthel Brun meler vur S Albain laissen heim ins haus Croneberch hoilen, dan ich hat sie vor 6 jaren zu dem meler laissen tragen zu rinouiren vnd ist mehe verdistruirt worden, die cronenmenter vnd Biltger obenvff, synt verloren, dan es hat in synem hauss gestorben, dass er lange visgeflowen war da mit quam disser verzog eirst, darnach uberwulffte er synen keller vnd bawte das hauss, damit verzauch es sich vor und nach, wan ich im darvon sagt, sprach, Jha, Jha, morgen, morgen vnd pleib als darbei....

Ein ähnliches Schicksal widerfuhr wohl auch einem anderen Werke Barthels, von demselben Gönner für das Karmeliterkloster bestellt. Hier war die Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane geschildert, der die Stifter Hermann sowie seine zweite Gattin Gertrud knieend beiwohnten. „Noch hat mich der jong Barthel mit myner zweiter hausfrawen Drutgin contrafeit in di taiffel zu Carmeliten im umbgange, da die juden den Herrn im garten fangen.“ So steht auf der Rückseite der Porträt-zeichnung.

Am 21. Mai 1563 ist das Bildnis Hermanns fertig, aber dieser ist mit der Wiedergabe des Wappens nicht recht zufrieden. Auf dieses hielt Weinsberg grosse Stücke, glaubte, dass Kaiser Friedrich I. es seinem Ahnherrn Heinrich verliehen, als er ihn zum Ritter schlug und beschreibt es eingehend: in einem sneweissen schilde ein swarzer spar mit dreien swarzen kleblattern, uff dem helm ein guldin croin, darin ein zersnitten heubtmans rechter arm in der faust einen bonten kluppel haltende. Im Frühjahr 1576 bei dem grossen Hausputz ist Barthel und seine Gesellen auch thätig. Das Stüblein auf dem Turm, mit seinem hübschen Ausblick über die alte Stadtmauer, wird neu gemalt. Es handelt sich hier aber nicht etwa um historische Wandgemälde, sondern um gar bescheidene Anstreicherarbeit, wie dies aus der eingehenden Schilderung des Hauses Weinsberg, die Hermann selbst giebt, deutlich hervorgeht. In diesem Jahre wurde dann aber auch das Altarbild für den Umgang des Karmeliterklosters begonnen. Buch Weinsberg 2. Bd. S. 319:

A 1576 den 9. martii hat m Bartholomeus meler das stoiblin uff dem Torn und somerheuslin zu Weinsberch samt dem herrn gott im garten angefangen und in 6 tagen vollendet, im geben 10 gl, dem knecht und jongen 10 alb drinkgelt.

Im Jahre 1583 porträtiert Barthel nochmals den greisen Freund und Gönner, wie dieser uns berichtet:

Buch Weinsberg II. Th. Fol. 400:

Hermann erzählt: Der hinderste gevel vam corpus stunde uff der alten stadtmauern, daruis abzunehmen das haus Weinsberch in der alten stat graben licht.

Anno 1583 den 17 aprilis ist Barthel Bruyn, meler vor sant Albain zu Weinsberch komen vnd mich da contrafit. Sult es van angesigt nit groisser machen, dan mynes broders contrafytung darneben es hangen solt. Die alte contrafeitung anno 1551 von synem fatter gmacht, die wass seir verandert, dass mich nemanss darviss erkant, dan ich war eitz noch eyns so alt alss domails vnd greiss. Ich gedacht, man contrafeit eitz die leude, wan sie doit syn; dess beger ich nit; leber bin ich lebentich contrafeit. Derhalb hab ichs nach mynem alter im 66 jar willen machen laissen, so hat man mich jonck vnd alt, wie man willt.

Ibidem Fol. 404:

Anno 1583 den 11 Maji hab ich dem maeler Barthel Bruyn in sym hauss vor sant Albain zu zweiten mail gesessen, dass er die contrafeitung mines angesigtes fertich gemacht. Hab 3 stunden den morgen still gesessen, sunst war die taffel so nach bereidt. Ich hab im befollen, dass schiltgin darin zu maelen, auch min dicterium ‚medium tenuere beati' vnd anno 1583 aetatis suae 66, wiewol ich noch im sex vnd sesstigsten jar ginge vnd noch mehe dan 7 monat daran faelten, gedacht, were ich nit so alt van geburt, so were ich doch so alt von tragt vnd leben in motterleib gewest, oder ich mogt so alt werden.

Ibidem fol. 404 b:

Anno 1583 den 17 maij hat mir Barthel Bruin, meler, myn contrafitzs taifflin zu hauss geschickt, vnd ich hab im widder 4 daller denselben tag geschickt, wollt noch ½ daller haben, des ich mit im eyns mach werden. Diss ist myn funffte contrafeitung. Man sagt, sie were myr seir glich. Die eirste myn contrafeitung hat ich anno 1540 laissen machen, do ich im 23. jar ginge, war baccalaureus juris vnd rector bursae Coronarum, steit vnden gescriben „spe fortunaque viuo" zu beseiten mit zwien schiltlin fatters vnd motters.[1] Die zweite ist anno 51 vngeferlich gemacht, do ich 33 jar alt gewesen byn, die zu Weinsberch in der kamer myt myner frawen Weisgin contrafeitung vff verscheidenen tafflin hengt. Die dritte ist anno 1556 (in fine anni; vide

[1] Hermann meint hier gewiss dasselbe Bildnis, von dem er früher angab, dass es 1542 gefertigt sei.

myn gedenckboich sub anno 1557 den 15 aprilis) gemacht, da ich mich mit Weisgin myner hausfrauwen vff eyn eltertaiffel vor dem crucifix laissen malen sampt vil angesigter in die hilligen, alss den kirchmester Nuwenar in Abrahamss bilt, des kirchmeisters Krufft oder Cruderss bilt in Moyses bilt, myner frawen suster Feigin Ripgin vnd iren son Johan in Marien vnd sant Johans bilt, dess alten pastor her Johan Virssen[1]) mester Johan Cortessum offerman, mynen broder Christian vnd Gotschalk in die 4 euangelisten baussen vff die taffel. — Die veirthe myn contrafeitung ist anno 1559[2]) vff eyn taffel zu Carmeliten in den vmbganck neben dem choir, da jm garthen Malcho das oir abgehawen wirt, da syn ich mit myner frawen Drutgin Barss knehende contrafit. Die funffte ist disse contrafittung myness alters. Sunst byn eich eynss vff papyr mit eym koelen gemaillt, fyndt man im boich Weinsberch beigereihen. Die eirste contrafittung vnd die vffs papyr hat eyn jonck gesel meister Johan gemacht, lebt noch, wont vff dem Lichof eitz. Die zweite hatt der alte Barthel Bruin gemacht Aber die leste drei hat der jonge Barthel Bruyn gemacht. Wie verscheiden nuhe eyn vor dem andern stehet vnd sich zeunet, so duck hab ich myn angesigt verandert nach den jaren, dass scheir nit eynss dem andern glich ist. — Myn suster Sibilla bat mich, ich sult ir diss leste contrafeitung besetzen, wan ich sturb. Was wil sie damit vil machen. Ich hab sie zu Weinsberch in die camer gehangen.

Hermann gedenkt des Malers zum letztenmal im Jahre 1591, um zu erwähnen, dass Bruyn zu dem Ehrenamte eines Bannerherrn erkoren sei.[3])

Anno 1591 den 21 januarii hat Barthel Brune meler syn banneressen in synem haus vor s Albain neben dem Kirchof gehalten vnd wol angericht, wie mir gesagt wart. Ich hat im laissen danken, dan ich war nit wolfertich, dass ich nit dahyn quam.

---

1) Oben nannte Hermann diesen Johann Nuvenhaven.

2) Hermann irrt hier gewiss in der Angabe der Jahreszahl.

3) Über Rats- und Stadtämter vergl. Hegel und Cardauns: Chroniken der deutschen Städte Bd. XIV pag. CXXXVI und Ennen: Geschichte der Stadt Köln Bd. II. S. 508—523.

Mir ist auch nit vil vmb die staidtessen, byn nirgen besser zufriden, dan zu haus, da ess vnd drink ich nach myner genoigten. Vnd ist Johan von Dortmunde in der Saltzgassen, reimsniderbannerher, das krentzlin zupracht. Es ist disser Barthel Brun eyn kunstiger contrafeiter mit olichsfarben, wie auch syn fatter war die mich beide abcontrafeit haben. Vnd disser sohn clagte, das gesicht bestunde im zu faelern, derhalb hat er das walmeisterampt von rhade angenomen, ist aber zymlich vnreuwich vor in. — Die Wahl selbst muss im Dezember 1590 erfolgt sein. Ein trauriges Schicksal, die Abnahme des Augenlichtes, zwang Barthel, dem geliebten Künstlerberuf zu entsagen und ein öffentliches Amt anzutreten. Der Schritt mag ihm recht schwer gefallen sein, auch scheint Hermann ihn nicht mehr rüstig genug für die unruhige Stellung zu halten. — Auch Barthel war Mitglied der Achatiusbruderschaft und wie der ganze Kreis, der sich an Hermann anschloss, streng katholisch. Zur Charakteristik der ernsten Gesinnung, die hier bewahrt blieb, des humanen, verständigen Sinns, der jedes Dilemma zu besiegen wusste, seien folgende Stellen des Buchs Weinsberg, in denen inniges Gottvertrauen sich ausspricht, hier beigefügt:

In den zeiten durch min gans leben sin groisse verenderongen in der religion untstanden, aber got hab lob und dank, das ich noch bei der alten catholischen religion, die mein voreltern gehabt und bei miner naturlicher oberkeit verpliben, bin erhalten. Ich sehen aber, das allerlei in disser edlen stat Coln inreist und vil gutter leut anders von sinnen werden, dan ire eltern, frunde und oberkeit gewesen, das ich eiz scheir mitten drunden wonen ..... A 1585 den 27 jan. .....

..... Hie sag ich, man sol stanthaft bei der catholischer warer religion und leir pliben. Der hausfatter und haus Weinsberg sullen umb gein geschein davon abstain, wan der ungrunt und misbrauch abgetain wirt und wan sich unse geistliche, bischofen, domherrn, abt, prelaten, ordensleut, burgermeister, richter, raitzher, scheffen, doctoren, gelerten drumb laissen marteren und doiten, dan sullen sie auch sich in sulche gefar drumb stellen; wan dieselben aber nit vorgingen, so sullen sie sich bedenken und got

treulich bitten, das er ir herz und gemoit erluchten wolle und ingeben, wie sie sich halten sulten. Dan ich trag groisse sorg, etliche verandern die religion, etliche halten hart uff catholischn religion nit uis eifer und leifte gegen got und die religion, dan mehe uis ehrgeizicheit, eigennutz, wo lust, und ander dingen willen. — Also halt getrulich und fast bei der catholischen rechter religion und widderstreft den von einer andern religion nit zu grimmich oder mehe, dan eur amt erfordert, dan es ist in sol vil landen, under so vil leuten, die geleirt und megtich und from sin, ingerissen, das es euch nit moglich zu weren. Befelchs es gott! —

In der Senatorenwürde finden wir Barthel ausser 1567 auch von 1580 bis 1607 jedes dritte Jahr. Von diesem Zeitpunkt ab fehlt uns aber jede Nachricht von Barthel, denn sein ehrenwerter Gönner Hermann von Weinsberg war verstorben. Im Jahre 1610 nimmt Geldorp Gortzius seinen Platz im Rate ein. Umnachtete völlige Blindheit unsern greisen Künstler und machte es ihm unmöglich, auch diese Stelle zu bekleiden oder raffte ihn der Tod hinweg? —

Über diesen niederländischen Maler vergl. Merlo: Nachrichten S. 128—132. Rooses: Geschichte der Malerschule Antwerpens deutsch von Dr. F. Reber. 2. Auflage München 1889 S. 109. Woltmann und Woermann: Geschichte der Malerei III S. 88.

4. Bartholomaeus Bruyn's künstlerische Herkunft und die Entwickelung seines Talentes.

Während in den Niederlanden eine Verbesserung der Technik die Malerei befähigte sich der Schilderung der farbigen Natur freudig zu widmen, als eine frische Lust an der Wirklichkeit hier den Künstler antrieb, jeden Gegenstand mit einem gesunden und ursprünglichen Leben zu erfüllen, dem aber die reichen, schöngeſtimmten Farben, das Schillernde, Duftige, Leuchtende auch einen höheren Reiz verlieh, zu eben dieser Zeit stand in der frommen und reichen Stadt Köln noch eine Kunst in Blüte, die dem Ideal einer überirdischen Schönheit huldigte, welche die zarten Empfindungen gotterfüllter Seelen und jungfräulicher Herzen zu verkörpern bestrebt war. — Der Reiz des Neuen, die Freude an der Natur war aber auch hier zu mächtig, als dass die mittelalterliche Schwärmerei dauernd hätte standhalten können. Schon bei Stephan Lochner zeigte sich in seinem Dombilde ein bescheidener Einfluss des Genter Altares, auf seine Nachfolger aber übte das Beispiel der Niederländer die bedeutendste Wirkung.

Eine ganz wundersame Welt that sich den Kölnern in dieser neuentdeckten Kunst auf. Das grösste Staunen erregte zunächst die Natürlichkeit, mit der die ernsten wie lieblichen Heiligengestalten geschildert waren, wie Frömmigkeit und Zierlichkeit, Würde und Andacht vollkommen dem irdischen Leben entlehnt, doch ganz überzeugend die Charaktere der Himmlischen zu vergegenwärtigen schien.

Dazu kam dann noch eine Umgebung, die völlig der Wirklichkeit abgelauscht war, die Landschaft in ihrer sorgsamen Naturbeobachtung und das Gemach, in dem kein Gerät fehlte, welches das Leben schmückt und das Behagen erhöht. Besonders aber reizte eine Darstellung der Leidenschaft und des Schmerzes, die das Gemüt des Beschauers erschüttert und seine Phantasie gefangen hält, den Maler zur Nacheiferung an. Um die Wirkung der Kunst zu steigern war man gewillt, auch das Schreckliche und Ergreifende so natürlich und packend wie die Szenen eines ruhigen, beschaulichen Lebens zu schildern. So entstanden denn im Anschluss an die Niederländer, namentlich an Rogier van der Weyden oder Dierik Bouts jene Gestalten von hartem, schroffem Realismus, in denen sich das ganze Ungeschick des Malers deutlich kund thut, sich aber Unkenntnis und Mangel an Schönheitssinn mit einem Streben nach erschütternder Seelenschilderung vereinigt, welches uns trotz des übertriebenen und karikierten Mienenspiels, der steifen und verzerrten Haltung, der gespreizten Gebärden oft mächtig anzieht.

Die liebevolle und sorgsame Naturbetrachtung der grossen Niederländer blieb allerdings stets der Anschauungsweise der Kölner Meister überlegen; es gelang diesen niemals, sich die feiner entwickelte Technik der vlämischen Ateliers vollkommen anzueignen, aber bei aller Roheit der Durchführung wirkten sie auf ihre Landsleute durch ihre robuste Lebendigkeit, ihre Frömmigkeit und die Vorführung gewaltsamer Affekte. Andere wiederum zeigen ein überaus anschauliches und liebenswürdiges Erzählungstalent und alle vereinigen sich in der Ergründung des menschlichen Charakters, den die hervorragendsten Talente auch mit wirklicher Grösse und Würde auszugestalten wissen.

So entstand denn auch unter diesen veränderten Ansprüchen und Bestrebungen der Kunst in Köln eine Malerschule, welche trotz ihrer Anlehnung an die Niederländer ein nationales Gepräge bewahrte und bei aller Unvollkommenheit mit Recht eine bedeutende Stellung in der Geschichte der deutschen Malerei einnimmt.[1])

---

1) Schnaase: Geschichte der bildenden Künste VIII. S. 354—362. Waagen:

Anders wird dies im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, als niederländische Künstler die rheinischen Gegenden völlig zu beherrschen beginnen, in eigner Person in den dortigen Städten erscheinen und die bedeutendsten Aufträge sich zuzuwenden wissen.

Der Ruhm eines Haarlemer Meisters, des Jan Joest, scheint zuerst die nahe der Grenze gelegene Stadt Calcar dazu bewogen zu haben, einem Ausländer die Ausschmückung des Altares der Nikolaipfarrkirche mit zwanzig Gemälden anzuvertrauen. Allerdings ist eine Berufung des Malers aus den Niederlanden nicht erwiesen und die Herkunft des Jan Joest bis jetzt unbekannt, dagegen urkundlich beglaubigt, dass der Meister sogleich nach Vollendung seines Werkes nach Haarlem übersiedelte. Dort war er schon 1509 wieder thätig [1]), im Januar 1510 [2]) kaufte er sich hier ein Haus, 1515 arbeitete er in der Kathedrale St. Bavo [3]) und verstarb daselbst im Jahre 1519 [4]). Er wurde in der Kathedrale begraben.

Die Kunst dieses Meisters übte nun auf die Jugendentwickelung Bruyns, wenn auch vielleicht nur indirekt, eine so bedeutende Wirkung aus, dass wir an dieser Stelle derselben einige Worte widmen müssen. Ihr spezifisch holländischer Charakter wird von niemandem geleugnet und es mag zutreffen, dass sich das Talent

---

Handbuch der niederl. und deutschen Malerschulen und „Kunstwerke und Künstler in Deutschland". Kugler: Geschichte der Malerei II p. 415 ff. Woltmann-Woermann: Gesch. d. Malerei II. S. 93—98. Janitschek: Gesch. der deutschen Malerei S. 232—239. L. Scheibler: Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der köln. Malerschule 1880.

1) Vergl. Taurel: Christelyke Kunst II 35 und Eigen Haard 1877 No. 17/18 dazu A. van der Willigen: Les artistes de Haarlem 1866 u. 1870 p. 55, 57.

2) Er vergoldete damals, wie Taurel nachwies, ein Marienbild.

3) Nach A. van der Willigen im Jahre 1509.

4) 1515 item best Jan Joesten scylder te voeren (färben = bemalen) Synt Wilbort myt die pellaeren (Pfeiler) te sameu om XX rs. gl. (A. van der Willigen.)

1519 It Jan Joosten schylder is begraven in de kerck dat opdoen van zijn graff XX st.

Jan Joestz scilder overleden 1519.

J. A. Wolff: Die Nicolaipfarrkirche zu Kalkar 1880 S. 17—20 u. 58—66. Wolff auch in Lützow's Zeitschrift XI 1876 S. 339—347 und 374—379. Foerster: Ge-

des Jan Joest im Anschluss an Nachfolger des Albert van Ouwater oder in Anlehnung an holländische Schüler des Dierik Bouts entwickelte. Wo der Maler Idealtypen zu schaffen wünschte, z. B. in der Gestalt Christi und bei den Aposteln Petrus und Jacobus, sowie in der Behandlung der Landschaft wirken diese Meister einer älteren Richtung als Vorbilder noch ziemlich deutlich nach, doch ist Jan Joest jedenfalls ein Künstler von durchaus eigentümlicher Art, der trotz mancher Beeinflussung auch ein gutes Korn eigenen Empfindens zum künstlerischen Schaffen mitbrachte. Vornehmlich spricht sich ein feines Auge für alle Erscheinungsformen der Natur deutlich in vielen Einzelzügen seiner schlichten Darstellungen aus. In den nicht gerade immer sehr symmetrischen und wohlgeschlossenen Gruppen erkennen wir manche Figur, die der Meister unbekümmert aus dem unmittelbaren Leben herausgriff. In dem blassen Gesichte der schwarzäugigen, hageren Samaritanerin möchten wir ein Porträt vermuten, zweifellos ein Modell von Temperament und pikantem Reiz; ja selbst die Typen der Heiligen sind bei aller Würde und Lieblichkeit von dieser scharfen Beobachtung der Natur vielfach beeinflusst, so erhebt sich z. B. die Schönheit Mariens kaum über die einer holden, irdischen Jungfrau. Eine groteske Freude an abnormen, abschreckenden und krankhaften Bildungen äussert sich dann aber unverholen in der Schilderung der Widersacher Christi. Es sei hier besonders an die abscheuliche Fratze des Büttels erinnert, welcher unsern Heiland dem Pilatus vorführt, und dessen verzerrte, gemeine Gesichtszüge den Ausdruck niedrigsten Hohnes treffend wiedergeben, ebenso an die Galgenphysiognomie eines alten Henkerknechtes auf dem Bilde der Verspottung und Dornkrönung. Ein kahler, mit schmutzigen Pflastern verklebter Schädel, dessen Ekelhaftigkeit eiternde

---

schichte der deutschen Kunst 156—159. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 492. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 514/515 und Lübke: Geschichte der deutschen Kunst. Dr. Scheibler: Maler und Bildschnitzer der sog. Schule von Calcar. Lützows Zeitschrift XVIII 1883 S. 28 u. S. 59 ff. Die Identität des Jan Joest mit dem Meister des Todes Mariä wurde zuerst von Eisenmann in der Augsburger Zeitung 1874. 28. Oktober und in der Kunstchronik 1874. S. 74 behauptet. Prof. Justi wies dieselbe zuerst nachdrücklich zurück (Jahrbücher der k. pr. Kunstsammlungen II. S. 194). Es folgten Dr. L. Scheibler, Woermann und andere.

Geschwüre und Warzen noch erhöhen, ein bleiches, eingefallenes Gesicht und die blöden, himmelnden Augen sind hier ein widerwärtiges Abbild wüster Leidenschaften. Dieser verfallene Greis bringt dem himmlischen Herrscher (eine grausige Blasphemie!) kniend seine sarkastische Huldigung dar! — Bekannt ist sodann die Anekdote von der geizigen Bäckersfrau, an der vom Künstler dadurch bittere Rache geübt wurde, dass er sie unter den Feinden Christi verewigte. Doch auch andere Motive mögen zur Anbringung von Bildnissen die Veranlassung gegeben haben, denn ein Porträt ist doch gewiss die schöne, weissgekleidete Frau auf dem Bilde der Beschneidung; auch die eigene Person hat der Künstler nicht vergessen; wir finden sein Selbstporträt vorn auf der Ecce homo-Darstellung. Sehr bedeutend ist auch die Begabung des Meisters für die Landschaftsmalerei. Ein überaus poetischer Hauch weht uns aus der morgenfrischen Natur der Auferstehung entgegen; ein wohlgelungenes Nachtstück mit Lichteffektenbietet uns der Künstler in der Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane. Um die Anschaulichkeit noch zu erhöhen, wird auch die örtliche Umgebung des Malers nicht verschmäht. So erkennen wir z. B. das Rathaus und die Giebelhäuser des Calcarer Marktplatzes auf dem Bilde der Auferweckung des Lazarus wieder, nach Kuglers Ansicht (der übrigens wie Waagen unsern Meister mit dem Tizianschüler Joannes Stephanus Calcariensis verwechselt) ein Beweis sinniger Auffassung, indem diese Auferweckung auf dem Kirchhof in Calcar „somit zu einem allgemeinern Symbol der Auferstehung für alle andächtigen Beschauer umgedeutet ist“. Dazu besitzt die Ausführung und das Kolorit alle Vorzüge, welche die besten niederländischen Arbeiten stets auszeichnete. Die zart abgetönten Farben sind von der wohlthuendsten Leuchtkraft, die Behandlung überaus liebevoll und sorgsam, die Gewandung einfach und natürlich ohne knitterigen Faltenwurf und in manchen Köpfen offenbart sich, wie wir sahen, ein entwickelter Sinn für weiblichen Liebreiz und zarte, innige Empfindung.

Ein lebhafterer Zug zur Darstellung von Anmut und Zierlichkeit, eine ausgesprochene Neigung für edlere, gewähltere Motive in der Verkörperung der Natur zeigt eine Gruppe von Gemälden,

die sich an zwei Darstellungen des Todes Mariä anschliesst und trotz mancher Ähnlichkeit mit dem Werke des Jan Joest doch entschieden einen eigenartigen Künstlercharakter verrät. Der Name des Malers ist uns leider unbekannt und alle Versuche, diesen Meister des Todes Mariä[1]), wie wir ihn nach seinem Hauptwerke nennen, bald mit Jan Joest, dann wieder mit Scorel zu identifizieren, sind gescheitert. Eine gewisse Übereinstimmung mancher Motive und Gestalten deutet in der That auf eine Verwandtschaft mit Jan Joest; ob er aber dessen Schüler war, wird schwer zu entscheiden sein. Undenkbar ist es allerdings nicht, dass der Meister des Todes Mariä in jugendlichem Alter in Calcar seine Lehrzeit bei dem berühmten Meister verbrachte oder auch später in Haarlem von demselben ausgebildet wurde, seine eigentliche künstlerische Physiognomie, die wir in seinem ersten Kölner Bilde schon völlig entwickelt sehen, wird aber wesentlich auch durch den Einfluss der Antwerpener Romanisten und des Quentin Massys bestimmt.[2]) Von diesem letzteren erfuhr er gewiss den ersten Anstoss, der

---

1) Foerster: Geschichte der deutschen Kunst 1851 S. 168—177. — Waagen: Handbuch der deutschen und niederl. Malerschulen 1862 S. 282—285. — Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II S. 494—496. Janitschek: Geschichte der deutsch. M. S. 515—521.

Eine Identifizierung des Meisters vom Tode Mariä mit Scorel versuchten Wurzbach: Zur Rehabilitierung Jan Schoreels in Lützow's Zeitschrift XVIII 1883 S. 46—49. Hans Semper in Lützow's Zeitschrift XXI S. 83 und Kunstchronik XXI S. 366. Dr. Hugo Toman: Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stilkritik. Prag 1888 und Studien über Jan van Scorel den Meister vom Tode Mariä Leipzig 1889. Die Beweisgründe dieser Forscher wurden völlig entkräftet durch Dr. Scheibler: Repertorium VII. S. 60—68 u. Dr. Bode: Repertorium XII S. 72. Woermann: Kunstchronik XVIII S. 168 und Dresdner Galeriewerk XI S. 370—372. Eisenmann in Lützow's Zeitschrift XXI S. 145 wendet sich namentlich treffend gegen Semper's Artikel. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 521 Anm. Zur Charakteristik Jan Scorels vergl. Justi's Abhandlung in den kgl. pr. Jahrbüchern II 1881 S. 193. Michiels: Histoire de la peinture flamande V p. 150—184.

2) Ludwig Kämmerer hält den Meister des Todes Mariä für einen Brüsseler Künstler etwa aus dem Kreise des Bernard van Orley, der früh schon, d. h. vor seiner italienischen Studienzeit mit der Kunst der benachbarten holländischen Provinzen bekannt wurde. „Ein bezeichnetes Werk des Meisters vom Tode der Maria" Jahrbuch der kgl. pr. Kunstsammlungen Bd. XI 1890 S. 150—160. Vergl. auch W. Schmidt: Repertorium XII (1889) S. 41—44

seinen frischen Farbensinn zur vollen Reife entwickelte, ihm ein blühendes Kolorit zueignete, dass selbst vor übertriebener Buntheit nicht zurückschreckt. Reiche Gewänder umwallen kirschrot oder in gelblichen und bläulichen Tönen schimmernd die schlanken Gestalten und heben dieselben leuchtend von einer üppigen Landschaft ab, die in reichem, phantastischem Schmuck sich in der Ferne in bläulichen Duft auflöst. Die Figuren sind überaus zierlich und fein. Die vollen, runden Gesichter der Frauen und Jungfrauen zeigen kleine, niedliche Züge, die breiten Charakterköpfe der Männer aber sind nicht frei von bizarrer Verschnörkelung. Das Inkarnat, das den Kampf mit all dieser Farbenpracht in Gewandung und Landschaft siegreich bestehen soll, ist von frischem, rosigem Schmelz, in den Schatten mit bläulichem Anflug. Der Auftrag der Farben ist überaus flüssig und durchsichtig. Wir sehen, ein Trachten nach Liebreiz und Süssigkeit mischt sich mit dem üppigen Spiel einer reichen Phantasie und bringt Werke hervor, die uns trotz tragischen Inhalts nicht zu erschüttern, wohl aber zu erfreuen vermögen. Die Bekanntschaft mit der italienischen Kunst läutert späterhin den malerischen Sinn des Meisters, er wird nun gemessener und sorgsamer in der Formengebung und Modellierung, dagegen schöpfte auch seine Phantasie neue Nahrung aus den Gestaltungen der italienischen Renaissance und er verfehlt es nun selten, seine Gemälde mit wunderlichen Renaissancearchitekturen, Ruinen etc. zu schmücken, in denen nackte Putten ein munteres Spiel treiben.

An das Werk dieses reichen Talentes knüpft nun der Entwickelungsgang des Bartholomaeus Bruyn an und geraume Zeit lässt er sich völlig von einem Geschmack bestimmen, der seiner eigenen, derberen Natur nur wenig entsprach.

Schwerlich wird es sich aber jemals entscheiden lassen, ob der Meister des Todes Mariä der grundlegende Lehrer Bruyns gewesen ist, oder ob Barthels anschmiegendes Naturell sich an diesen Künstler nur als einen reiferen Werkstattgenossen anlehnte. Vereinzelte Spuren in seinen Jugendwerken deuten auch bei Barthel auf den einst mächtigen Einfluss des Quentin Massys zurück. Woermann und Lübke glaubten in Bruyns erster Periode

den Nachklang der Haarlemer Kunstweise und den direkten Anschluss an Jan Joest mit Sicherheit zu erkennen.

Zunächst tritt aber doch stets nur ein inniger geistiger Zusammenhang Barthels mit dem Meister des Todes Mariä hervor. Nehmen wir nun beide als gleichstrebende Freunde, so überwog dann eben bei Bruyn der Einfluss des talentvollen Genossen allmählich immer mehr die Unterweisungen des Meisters, gerade die nahe Verwandtschaft zwischen Lehrer und Mitschüler mochten dazu beitragen, den Einfluss beider zu vermischen, die Nachwirkungen der frühesten Lehrzeit zu verblassen, und so finden wir denn Bruyn bei einer Betrachtung seiner ersten künstlerischen Thätigkeit immer mehr in der Sphäre seines älteren, entwickelteren Freundes.

Wenden wir uns nun zuerst zu den religiösen Darstellungen Bruyns, da sich in diesen alle Eigentümlichkeiten des Meisters am besten fixieren lassen und sich hier die Wandlungen seines Stils am deutlichsten kund thun.

Gleich am Eingang seines künstlerischen Schaffens steht eine seiner liebenswürdigsten Schöpfungen, das Altärchen vom Jahre 1515 bei Herrn Franz Hax in Köln, das Dr. Scheibler zuerst unserem Meister wieder zurückgab. Dasselbe wurde Bruyn von dem Kölner Professor Peter van Clapis und seiner Gattin Bela Bonenberg aufgetragen, deren Bildnisse als St. Ivo (advocatus pauperum) und Sta. Anna (Vorbild und Patronin der christlichen Hausfrau) in ganzer Figur die beiden Innenseiten der Flügel schmücken. Diese Porträts bilden wohl in ihrer zarten, sorgfältigen Durchführung den hervorragendsten Teil des ganzen Werkes und namentlich das weibliche Bildnis fand schon die ungeteilte Bewunderung Kuglers. Im Hauptbilde sehen wir dann die Krönung der heiligen Jungfrau. Maria völlig en face kniet betend, den Blick demütig gesenkt inmitten der Darstellung und empfängt die Krone vom himmlischen Vater und ihrem göttlichen Sohne, welche über ihr thronen. Ein Baldachin in der Höhe deutet den himmlischen Thron an, seitlich schauen Engelknaben lächelnd hervor. Auf den Aussenseiten der Flügel findet sich grau in grau eine Schilderung der Verkündigung. Der Engel ist aber nach Kuglers

Ausdruck noch „ziemlich albern.“ Mit der jugendlichen Frische vereinigt sich nämlich in diesem Triptychon auch noch eine gewisse Unreife, ein ängstliches Tasten tritt zu der Sorgfalt der Behandlung hinzu und spricht sich namentlich in den Idealköpfen aus, welche alle durchaus nicht bedeutend, sondern von etwas ausdruckloser, grobkörniger Anmut sind. Das Stoffliche dagegen zeigt die grösste Vollendung. Das Fleisch ist zart und durchsichtig, die Landschaft, welche im Mittelbilde nur wenig zur Geltung kommt, entfaltet auf den Flügelbildern überaus poetischen Reiz. Die Farben sind voll und tief ohne jene Neigung zu greller Buntheit, die später oft störend hervortritt. In den folgenden Werken Bruyns wird dann der Anschluss an den Meister des Todes Mariä immer deutlicher. Der junge Künstler ist namentlich bestrebt, dessen Zierlichkeit zu erreichen und seinen Idealköpfen, vor allem dem der heiligen Jungfrau Liebreiz und Süssigkeit zu verleihen. Ein früher Versuch dieser Art blieb uns in der Madonna auf der Mondsichel mit den Heiligen Benedictus und Scholastica bei Herrn Konsul Weber in Hamburg erhalten. Charakteristische Arbeiten dieser Periode sind aber vornehmlich die beiden Flügel eines Altärchens im Museum zu Berlin No. 613 und 613a mit der heiligen Dreifaltigkeit und ihrem irdischen Gegenstück der Anna selbdritt. Bei der etwas reiferen Darstellung dieses letzteren Gegenstandes im Besitze des Konsul Eduard Weber kam noch St. Gereon hinzu, der den Stifter empfiehlt. Von besonderem Reiz ist die Schilderung des Martyriums der heiligen Ursula im Kölner Museum No. 219 und das treffliche Bildchen der Verkündigung in der Galerie zu Darmstadt No. 255. Ein leuchtendes, warmes Kolorit, das sich manchmal bereits ins Bunte verirrt, zieht die Augen auf diese Gemälde, welche uns besonders durch holdselige Frauen- und Kinderköpfe erfreuen. Die Gesichter sind von breiter, voller Form, die Augen stehen etwas schief und liegen nur unmerklich tiefer als die rundliche, hohe Stirn, welche am unteren Rande von der schöngeschwungenen Linie der hohen Augenbrauen begrenzt wird. Sowohl der Augendeckel als auch das untere Lid sind stark fast derb entwickelt, die Nase ist kräftig gebildet, der lächelnde Mund mit den vollen, geschwungenen

Lippen ist manchmal ein wenig geöffnet. Die Gesichtsfarben sind frisch, rosig und weiss; braunes oder rötliches Lockenhaar umspielt häufig das liebliche Oval des Antlitzes, bedeckt das zierliche kleine Ohr fast bis zum Läppchen, folgt dem dünnen Hals und breitet sich über die schmalen Schultern aus. Die kleinen Hände bewegen sich mit einer etwas gesuchten, zierigen Grazie. Das lichte oder vollfarbige Gewand ist oft streifig langgezogen, manchmal etwas ängstlich zurechtgelegt, wird aber stets in der Art des Meisters vom Tode Mariä von reichen, röhrenartigen Falten vielfach gebrochen. Den Hintergrund füllt meist eine gebirgige See- oder Flusslandschaft mit lichtem Frühlingshimmel, blauen Fernen, von Burgen, Städten und allerlei Volk belebt, zwischen denen die dunkeln, rundlichen Baumgruppen angenehme Ruhepunkte gewähren. Das saftige Laubwerk wird durch feine hellgrüne Tupfen bezeichnet. Flockige, weisse Wölckchen ziehen am leuchtenden, dunstfeuchten Horizont.

Die noch etwas unsichere Hand des jugendlichen Künstlers ist auch noch deutlich im Kreuzaltar erkennbar, der mit seinen vier Flügelbildern aus der Kartäuserkirche in Köln in die Münchener Pinakothek gelangte No. 68—72. In dieser Darstellung des Crucifixus inmitten von Heiligen und Donatoren schloss sich Barthel noch enge an den Meister des Todes Mariä an, doch bei derberem Gesamtcharakter ist der Ausdruck hier noch recht befangen, die Bewegungen aller Gestalten gesucht und ängstlich. Störend tritt dies namentlich in der Haltung von Magdalena und Johannes hervor, während uns die Stifterbildnisse auch hier wiederum völlig befriedigen. Eine aufsteigende Linie zu künstlerischer Reife bezeichnen aber die auf einander folgenden Werke, Maria und Johannes, von einer Äbtissin verehrt, klagend in wilder, phantastischer Landschaft im Kölner Museum No. 304, die tüchtige Darstellung der Auferstehung Christi mit Heiligen und Stiftern in der Kunibertkirche in Köln (doch gehören die Flügel des Triptychons mit den beiden Johannes einer späteren Periode des Meisters), zuletzt die Madonna mit dem betenden Herzog von Kleve im Berliner Museum No. 631. — Die flachen, wie aus Holz gedrechselten Idealköpfe des jungen Barthel werden hier runder, die Züge

kürzer und derber, grelle Farben leuchten aus einem bräunlichen Gesamtton hervor. Die Gruppierung wird etwas leichter und sicherer, wenn es auch dem Künstler selten gelingt, die zerstreuten Gestalten zu einer einheitlichen Komposition zusammenzufassen. Besondere Aufmerksamkeit wandte Bruyn auch auf die düstere, bräunliche Landschaft und das Porträt entwickelt sich allmählich zur hervorragenden Zierde dieser Andachtsbilder. Fromm und innig blickt namentlich der Herzog von Kleve zur Madonna hin, auf jenem Berliner Gemälde, das alle Vorzüge dieser Zeit in sich vereinigt. Das Inkarnat ist hier gelblich mit bräunlichen Schatten, das Antlitz Mariä zeigt holdesten Liebreiz, blaue, grauliche und braune Töne bestimmen die Haltung des Bildes, das geradezu als die reifste Frucht von Barthels Jugendthätigkeit erscheint.

In diese Stylperiode möchte ich nun auch das grosse Altarwerk im Münster zu Essen versetzen, welches urkundlich im Jahre 1522 bestellt und 1525 aufgestellt wurde. Ursprünglich bestand es aus vier Tafeln, welche Barthel Bruyn auf beiden Seiten bemalte. Zwei der Flügel wurden vor langer Zeit von ungeschickter Hand verdorben und gingen unrettbar verloren, doch auch der Zustand der erhaltenen und von Professor Büsen 1819 restaurierten Tafeln ist ein recht bedauerlicher, ja trostloser. Auf den Aussenseiten derselben ist die Kreuzigung Christi und die Klage um den göttlichen Leichnam geschildert. Der Ausdruck des Schmerzes ist hier tief aber gehalten, alle Bewegungen würdevoll, aber noch befangen und eckig. Der Körper Christi ist überaus massvoll und edel in der Form, bekundet aber nur in geringem Grade den Einfluss italienischer Vorbilder. Die leidtragenden Frauen, deren hohe Schädel den oben beschriebenen Typus in reifster Ausbildung zeigen, sind reich geschmückt. — Ihre weichen, seidenen Gewänder sind von dunkler Farbe, aber Goldbrokat erglänzt neben denselben und im kleinlich gebrochenen Gefältel schimmern die bauschigen, langen Ärmel in gelb, lila und blau. Im Hintergrunde breitet sich eine wilde Landschaft aus, mit mächtigen Felsenhöhen, wo an einem einsamen, vom Sturme zerzausten Baume sich Judas erhängt hat; dann Thäler, Fluss und eine Stadt. Der Himmel darüber scheint ursprünglich düster gewesen zu sein. Auf den Innenseiten

der Flügel sehen wir rechts die Anbetung der heiligen Dreikönige, eine recht zerstreute Komposition aber voll würdiger, gehaltvoller Köpfe, links die Geburt des Heilands in einer Ruine. Maria und ein dichtgedrängter Schwarm Engelknaben beten das göttliche Kind an, von dem ein Lichtschimmer ausgeht. Im Hintergrunde erscheint das Porträt der Stifterin, der Äbtissin Moena von Oberstein. Auf dem Bilde der hl. Dreikönige aber findet sich die sehr undeutliche Datierung, welche ich statt 1527 lieber 1524 lesen möchte. Diese Vollendungszeit würde dann auch besser zu der oben mitgeteilten Notiz in betreff der Aufstellung im Jahre 1525 passen. — Professor Justi verglich diese Gemälde mit dem Obervellacher Altare und meint, dieselben stehen in ähnlichem Verhältnis zum späteren Manieristen Bruyn, wie sich jener berühmte, vielumstrittene Altar zu dem späteren, romanisierenden Scorel verhält. Dieser Vergleich erscheint mir überaus treffend. Wie Scorel steht auch Barthel Bruyn hier auf der Höhe seiner Jugendkraft vor einer für sein ganzes künstlerisches Schaffen epochemachenden Stilwandlung; auch er hat alles erreicht und sich zu eigen gemacht, was er in der heimischen Schule zu erlernen vermochte, da es ihm aber an höherem Schwung der Phantasie gebrach, ein tieferes Erfassen und Durchdringen der Natur mangelte, ein originelles Empfinden fehlte, so gelang es ihm auch nicht, was dem grossen Scorel vielleicht geglückt wäre: Die hergebrachte Art mit neuer Seele und eigenartigem Leben zu erfüllen. Der weitere Verlauf seiner künstlerischen Thätigkeit wäre ohne bedeutenden Anstoss von aussen jedenfalls eintönig und banausisch geworden und hätte schwerlich zu einem bemerkenswerten Fortschritt geführt. —

In beschränktem Grade auf weitem Umwege scheint aber doch auch der Stil der Italiener schon hier unsern Meister Bruyn berührt zu haben, nur dürfen wir in diesen Anregungen nicht den Ursprung und die Wurzel seiner späteren Manier suchen, diese geringen Einwirkungen, die wir hier beobachten, nicht mit dem übermächtigen, sein ganzes künstlerisches Schaffen bestimmenden Einfluss der römischen Maler verwechseln, welcher erst später auf den jungen Künstler verpflanzt wurde und sein weiches, bildsames

Talent dann vollständig beherrschte. — Zur Zeit, als Bruyn am Essener Altarwerk arbeitete, war nämlich der Meister des Todes Mariä, sein Freund und gleichstrebender Genosse, von einer italienischen Reise zurückgekehrt und vollendete den schönen Altar, welchen der Senator Jobelino Schmitgen 1524 in die Kölner Kirche Sta. Maria in Littore (auch Maria Lyskirchen genannt) stiftete, und der sich heute im Städel-Institut zu Frankfurt befindet. No. 93 [1]). Dies bedeutende und edle Werk, in welchem die Grösse des italienischen Stils sich mit germanischem Empfinden paarte, die ruhig abgemessene Schönheit aber den innigen Ausdruck und die Eigenart der Formensprache in keiner Weise beeinträchtigt, scheint mir auf den Essener Altar eine unverkennbare Wirkung geübt zu haben; nur ahmte Bruyns entwickelter Sinn ein Vorbild hier nicht mehr geradezu nach, wie dies in früheren Jahren wohl der Fall gewesen wäre, doch die Einfachheit und Schönheit der Gestalten, das zart graurosige oder bleiche Incarnat, die düstere, phantastische Landschaft verfehlten auf einen verwandten malerischen Sinn nicht ihren Eindruck. Bruyns eigentümliche Typen, seine kunstlose Komposition, die eckigen, steifen Bewegungen, die reichen, schillernden Modegewänder mit ihrem vielbrüchigen Gefältel behaupten aber hier noch in seinen Bildern ihr Recht. —

Eine kleine Gruppe von Gemälden bezeichnet nun weiter diese Entwickelungsstufe und repräsentiert die Thätigkeit des jungen Meisters in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre.

Als die bedeutendste unter diesen Schöpfungen heben wir besonders die Anbetung der hl. Dreikönige im Kölner Museum No. 357 hervor. Neues und Altes mischte sich hier in anziehender Weise. Die enggedrängte Komposition, die Lust an grellen, leuchtenden Farben, der liebliche Marientypus, die derberen Köpfe der Männer sind völlig Barthels Eigenthum, doch gemahnt auch mancher Zug an den Meister des Todes Mariä, und einzelne Gestalten, wie z. B. der ins Knie sinkende Magier im schillernden Gewande zur Linken erscheinen fast wie aus einem Bilde dieses Künstlers entnommen.

---

1) Woltmann Woermann: Gesch. d. Malerei II. S. 496 Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei S. 520. Toman: Studien 1889 S. 12.

Vollkommen unter demselben Einfluss stand Barthel Bruyn auch noch, als ihm im Frühjahr 1529 von den Stiftsherren in Xanten der Auftrag zukam, den Hochaltar ihrer Kirche mit Gemälden zu zieren. Ausser grossen Einzelgestalten und den Schilderungen der Auferstehung und der Ausstellung Christi sollten diese Darstellungen namentlich auch die Legenden der Lokalpatrone Victor und Helena in einem umfangreichen Cyklus von Kompositionen auf vier Tafeln enthalten. Barthel Bruyns erste Versuche, diesen ihm neuen und spröden Stoff nach den Angaben des Kanonikus Schoen künstlerisch zu bewältigen, haben sich zum Teil erhalten und bekunden in jedem Zuge deutlich den Einfluss des Meisters vom Tode Mariä. Es sind die Tafeln im Kölner Museum No. 392 und 393, die uns in vielen enggereihten Gestalten etwas mühsam und ungeschickt Szenen der obenbezeichneten Legenden vorführen. Abgesehen von allen stilkritischen Merkmalen findet sich aber der enge Anschluss Bartels an den Meister des Todes Mariä hier in einer Weise verkörpert, wie wir es deutlicher gar nicht wünschen könnten. In einer Renaissancehalle, welche in reichem dekorativem Schmucke die Jahreszahl 1529 aufweist, und aus der Marcellinus mit seinen Kardinälen soeben zur Begrüssung des hl. Victor hervorschritt, finden sich nämlich zwei uns wohlbekannte Gestalten. In dem Jüngling, welcher nur durch eine zierliche Säule von dem Gefolge des Papstes geschieden ist, erkennen wir aus dem Vergleich mit dem Bildnis auf jener schon genannten Denkmünze mit aller Bestimmtheit unseren Bruyn wieder, doch auch der ältere Mann, welcher freundlich zu ihm aufblickt, die Linke gönnerhaft auf die Schulter Barthels gelegt hat, während die Rechte mit bezeichnender Gebärde ihn zu belehren scheint, ist uns keineswegs fremd. Dieser etwas eckige Kopf mit der kurzen, knolligen Nase, den dunklen Augen, den schmalen Lippen kehrt mehrfach auf Gemälden des Meisters vom Tode Mariä wieder, und Direktor Dr. W. Bode[1]) erkannte mit Recht nach

1) Bode: Repertorium XII. S. 72. Vergl. dagegen Toman: Studien S. 50. Dies Selbstporträt findet sich:

I. auf der Darstellung der hl. Dreikönige No. 1962 der Dresdener Galerie, wo der Künstler noch recht jugendlich erscheint.

der Art der Anbringung, Haltung und Tracht hierin das Selbstporträt dieses Malers. Diese Gruppe schildert uns nun prägnanter, als es Worte jemals vermöchten, das Verhältnis der beiden Künstler. Der gestaltungsgewandte, phantasiereiche Meister des Todes Mariä steht als väterlicher Freund und Berater neben dem jugendlichfrischen Barthel, und wir dürfen mit Bestimmtheit annehmen, das Vorbild und die Lehre dieses Meisters würde auf Bruyns Durchführung des Xantener Altarwerkes den bedeutendsten Einfluss geübt haben, wenn nicht ein einschneidendes Ereignis beide Maler getrennt hätte. Unsere Quellen reichen nun leider nicht hin genau zu bestimmen, was damals vorfiel. Genug, Barthel brach die beschriebene Arbeit ab — offenbar um einem anderen grossen Künstler zu folgen, dessen Ruhm ihn erreicht hatte. Eine fremde, nicht sonderlich bedeutende Hand vollendete fleissig die Gemälde im Kölner Museum, welche dort so ungünstig aufgestellt waren, dass sie niemand bemerkte — bis Herr Dr. Scheibler sie endlich ans Licht zog! — Sind wir aber überhaupt berechtigt, die oben angedeutete Begebenheit auch mit den Schicksalen des Meisters vom Tode Mariä in Verbindung zu setzen, so dürfen wir vielleicht annehmen, dass der Künstler damals verstarb, denn keines seiner Werke deutet über das Jahr 1529 hinaus.

Dem Biographen erwächst nun auch die schwere Pflicht, nach den Gründen und Ursachen des nunmehr eintretenden Umschwunges und der neuen Phase in Bruyns Künstlerleben zu forschen. Da die Stilwandlung aus den Vorstudien zum Xantener Altarwerk hervorging, so dürfen wir ohne weiteres schliessen, dass diese Entwickelung sich nicht etwa ganz allmählich durch ein Bekanntwerden mit den Werken mannigfacher Manieristen vollzog, sondern dass vielmehr die Unterweisung eines einzigen, bestimmten Meisters zu schnellen und bedeutenden Resultaten führte, Bruyn bald in all die geheimen Künste des grossen Stils einführte, ihm

---

II) Darstellung der hl. Dreikönige No. 1963 der Dresdener Galerie aus der Chiesa di S. Luca d'Elba.

III) Altar im Louvre zu Paris aus Sta Maria della Pace zu Genua.

IV) Als Einzelbildnis im Besitze des Herrn Prof. v. Kaufmann in Berlin.

eine neue Formenwelt erschloss. Als dieses Vorbild Barthels bezeichnete man den Haarlemer Künstler Marten van Heemskerk,[1]) dem unser Kölner Meister auch wirklich in der Folge überaus nahe kommt. Marten war 1527 eine kurze Zeit Schüler des Jan van Scorel und ging dann, nachdem seine Lehrzeit abgelaufen war, nach Italien. Von dieser Wanderfahrt kehrte er im Jahre 1537 nach Haarlem zurück, bildete aber seinen romanisierenden Stil erst mit dem Beginne der vierziger Jahre zu voller Reife aus. — Man könnte nun immerhin annehmen, auf der Durchreise nach dem gelobten Lande der Kunst habe Heemskerk bei einem etwaigen Aufenthalte in Köln den grossen Umschwung in Bruyns Kunstweise hervorgerufen, aber (auch abgesehen davon, dass dies mit der Zeit nicht so ganz stimmen würde) scheint es doch in hohem Grade unwahrscheinlich, dass der eben erst der Schule entwachsene Künstler Bruyn in einer Manier unterwiesen habe, welche der junge Lehrmeister, wie dies seine Gemälde vom Jahre 1532 in Gent und Haarlem beweisen, noch keineswegs beherrschte. Unser Barthel aber kopierte noch im Jahre 1529 mit geringer Veränderung den Oberkörper von Raffaels Galathea als Lucretia auf der Rückseite eines Diptychons, welches die Porträts eines Ehepaares enthält und sich im Besitze des Baron Pabst van Bingerden im Haag befindet. Die Wappen, welche neben den Bildnisköpfen erscheinen, deuten auf holländische, oder doch niederrheinische Geschlechter. Man unterscheidet die Abzeichen der Familie van Till (Rietstap, Handboek der Wapenkunde, p. 456), Solbrüggen (?) oder Dingethe, Suderman und Rolinxwert (Fahne: Jül. Berg. Geschl.). Diese Namen deuten uns also ungefähr den Ort an, wo das Werk entstand, welches eine so radikale Wandlung in Bruyns Kunstweise bezeichnet. Im Jahre 1528 aber liess sich in Utrecht ein Künstler nieder, von dem Guicciardini[2]) berichtet:

1) A. van der Willigen: Les artistes de Haarlem 1870 p. 157—172. Alfred Michiels: Histoire de la peinture flammande V p. 185—215. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei III. S. 79. Havard: La peinture hollandaise p. 50—52. J. Springer: Ein Skizzenbuch des Marten Heemskerk. Jahrbuch der kgl. Pr. KS. V. 1884 S. 327.

2) Guicciardini: Descrittione di tutti i paesi bassi altrimenti detto Germania inferiore. Anversa 1567, von Vasari vielfach ausgeschrieben.



Fig. 4. Barthel Bruyn: Lucretia, nach Raffaels Galathea.

Giovanni Scorle Canonico d'Utrecht maestro degnissimo, non meno nell architettura, che nella pittura, il quale portò d'Italia molte inventioni et nuovi modi di dipingere. — Es war der Lehrer des Marten van Heemskerk — Jan van Scorel, welcher seinen Zeitgenossen als der erste galt, der den neuen grossen Stil über die Alpen brachte. An ihn müssen wir zunächst denken, wenn wir Barthel in jener Zeit Raffaels Galathea kopieren sehen, denn er kam erst kürzlich aus Rom, um seine Landsleute durch seine neue Manier zu staunender Bewunderung hinzureissen. Seiner Schule steht aber Bruyn in der Nachahmung der italienischen Meister auch am nächsten und es liegt kein Grund vor, Barthel von dem grossen, stammesverwandten Romanisten zu trennen und zu behaupten, dass dessen Einflüsse unsern Kölner Meister nur indirekt erreichten. So erscheint es mir denn sehr wahrscheinlich, dass Barthel Bruyn sich nach der Trennung vom Meister des Todes Mariä an diesen neuen Lehrer anschloss; war es doch seine Pflicht, sich nach den weltberühmten, epochemachenden Neuerungen auf dem Gebiete der Malerei in der nächsten grossen Kunststadt umzublicken, als die Stiftsherren in Xanten es ihm ans Herz legten, etwas durchaus Hervorragendes zu leisten und ihre Kirche mit einem Kunstwerk von bleibendem Werte zu schmücken. In dem Xantener Altarwerk beherrscht aber Bruyn die Manier dann schon mit ziemlicher Sicherheit; zwar bemerkt man auch hier noch die grossen Anstrengungen, mit denen der Künstler den neuen Stoff gestaltet, doch wird eine Anlehnung an den Meister nur hier und da noch sichtbar, wo er vermutlich die Studien seines weitgereisten Lehrers und Kustos der päpstlichen Sammlungen benutzte. So erkennen wir besonders auf dem Bilde der Kreuzesfindung der heiligen Helena in dem Architekten und seinem Gehilfen ganz zur Rechten zwei Gestalten wieder, die Raffaels Loggien entstammen und für die Darstellung erfunden wurden, wie Joseph sich als Traumdeuter die Gunst des Pharao zu erwerben weiss, so gemahnt in dem Ecce homo-Bilde in Xanten der reichgeschmückte Krieger mit dem Kreuzespfahle an einen Söldling Attilas in dem Fresko des grossen Urbinaten, wo die Erscheinung der Apostelfürsten und die Beredsamkeit des Papstes Leo die Hunnen abhält, Rom ein-

zunehmen. Der sterbende St. Victor hat eine ähnliche Lage wie der entseelt zu Boden sinkende Ananias auf dem berühmten Teppiche der Sixtina und in vielen andern Gestalten, Posen, Gewandungen, Architekturen weht uns der Geist der grossen römischen Kunstheroen fühlbar entgegen, wenn wir auch nicht gerade an bestimmte Vorbilder erinnert werden. — Jedenfalls überwiegt der Einfluss Raffaels und seiner Schule, nur einmal sehen wir den Künstler ganz im Bannkreis des Michelangelo, in der gewaltigen gen Himmel strebenden Gestalt des auferstandenen Erlösers.

Die Formen sind mächtig, die Bewegungen vollkommen frei und ungezwungen, starke Kontraposte sind beliebt, die schwellende Muskulatur ist kräftig betont, Verkürzungen werden mit der grössten Sicherheit gehandhabt. Der Gesamteindruck der Farben ist aber protzig bunt und doch durch die blauen und braunen Lasuren trübe und fahl. In der Gewandung erscheint neben dem vollen Karmesin und Grün, dem schillernden Blassrosa und Hellgraublau auch ein stechendes Gelb und ein schreiendes Feuerrot. Das Inkarnat ist meist gelblich mit bräunlichen Schatten, häufig tritt aber auch schon ein Hang zu jenem gleichmässigen ziegelfarbigen Fleischton hervor, der uns in der Folgezeit oft so unangenehm berührt. Die Köpfe sind breit, von derb plastischer Modellierung; die Züge sind kräftig doch regelmässig entwickelt, mehrfach verletzt nur vorzugsweise an männlichen Profilköpfen eine allzustattlich gebildete, gebogene Nase. Die Typen sind edel aber sehr individuell und mannigfach, die uns einmal bekannten Gesichter der Heiligen und ihres Gefolges werden stets bildnisartig beibehalten und kehren in verschiedenartigen Stellungen wieder. — Die knitterigen Gewandmassen, die geschwellten Bauschen mit den aufliegenden, röhrenartigen Wulsten, die Bruyn vom Meister des Todes Mariä übernommen hatte, sind völlig verschwunden und einem Faltenwurfe gewichen, der in grossen Linien den Bewegungen folgt und sich auch in wohlausstudierter Drapierung den prahlerischen Figurantenposen unterzuordnen weiss; doch blickt die Neigung, Gewandstücke in flatternder Bewegung schillern zu lassen, noch vielfach durch. — Eine besondere Zierde des Xantener Altarwerks sind namentlich auch die dichtgedrängten Reihen von Porträts der

Stiftsherren, Bürger und Frauen, welche wie eine zum Feste neugierig herbeigeströmte Volksmenge im Mittelgrunde postiert sind, und aufmerksam den Handlungen der Heiligen folgen, ihren wohlgesetzten Reden zu lauschen scheinen. Diese Bildnisketten durchbrechen allerdings fast völlig den Zusammenhang zwischen den Begebenheiten im Vordergrunde und den legendarischen Vorgängen, welche sich in der Ferne bis zu dem hohen Horizonte hin abspielen, sie beeinträchtigen die Linien der Komposition, doch in ihnen erquickte sich auch der Meister nach schwerem Ringen und zeitigte einige der edelsten Blüten seiner Bildniskunst. Die meisten dieser Porträts überliess Barthel übrigens als leichtes Spiel seinen Gehilfen und diese stellten dann auch ihren Meister selbst dar, ganz im Profil hinter den schon genannten Figuren der Bauleute, welche dessen Abhängigkeit von einem Romfahrer am deutlichsten besiegeln. Eben diese Tafel trägt auch das Datum der Vollendung 1534. —

Um dieses grosse Hauptwerk der mittleren Periode scharen sich nun eine grosse Reihe von Arbeiten, welche entweder gleichzeitig mit demselben entstanden oder ihm unmittelbar nachfolgen. Zahlreiche Gehilfen unterstützen den Meister bei der Vollendung der grossen Altäre oder führen fast selbständig kleinere oder schlechter bezahlte Aufträge aus. Wir können uns daher an dieser Stelle damit begnügen, aus der grossen Masse einige der wichtigsten oder bisher ungenannte Gemälde auszuwählen und kurz zu charakterisieren.

Eines der frühesten und gleichzeitig vorzüglichsten Werke ist der Altar aus der St. Kunibertkirche in Köln, welcher sich jetzt unter Nr. 75—79 in der Pinakothek zu München befindet. Er enthält im Mittelbilde die Beweinung Christi und auf den Flügeln innen die Heiligen Stephan und Gereon, aussen Kunibert und Swibertus. Die grossartige, wohldurchdachte Gruppierung der Hauptdarstellung, die schönen Köpfe, in denen sich so edel ein tiefer Schmerz ausspricht, die kräftigen Farben und etwas stilisierte Gewandung lassen kein Bedenken aufkommen, die Bilder in diese Zeit zu setzen. Auch zeigen einige Köpfe, worauf Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei S. 523) bereits hinwies, „ganz

raffaelisches Gepräge", während nach einem Ausspruch Justis die schöne Komposition auf florentinische Vorbilder hindeutet.

Einer etwas späteren Zeit entstammt dann der Altar aus St. Johann Baptista in Köln, dessen Mittelbild mit der Kreuzschleppung das Germanische Museum in Nürnberg (Nr. 56) besitzt, die Flügel mit den Darstellungen der Heiligen Heinrich, Helena, Johannis Ev. und Katharina nebst der zahlreichen Stifterfamilie bewahrt dagegen die Pinakothek in München, wo sie unter Nr. 84 und 85 ausgestellt sind. Dies Werk ist schon etwas roher in der Durchführung und ohne rechte Haltung, zeigt aber noch einige gute Motive und erfreut namentlich durch die wohlgelungenen Porträts. Andere Arbeiten dieser Zeit sind die schon erwähnten Altarflügel in der Kirche St. Kunibert in Köln mit den beiden Johannes und die kleinen Tafeln mit Sta. Anna selbdritt und Elisabeth bei Herrn Konsul Weber in Hamburg. — Unmerklich leiten diese Bilder zur Art der späteren Zeit hinüber, in der sich allmählich das Frühererlernte verflüchtete und verflachte. Aller besseren Eigenschaften dieser Manier wurde schon früher bei Gelegenheit der Besprechung des Xantener Altares gedacht, und so können wir hier nur betonen, wie der vielbeschäftigte Porträtist immer mehr an grossen Motiven für seine Historienmalerei verarmte. Dabei werden die Typen seiner Idealköpfe derb und starr, alle Züge vergröbern sich, Verdrossenheit, finstere Mienen sollen häufig den Ausdruck von Würde und Ernst ersetzen oder verstärken. Jeder Liebreiz ist verschwunden und das leere, herbe Pathos der Passionsszenen kann uns nur wenig trotz starker Affekte ergreifen und rühren, denn es entströmt keiner wahren, echten Empfindung oder intimerer Naturbeobachtung. Die Formengebung wird immer oberflächlicher und die Modellierung geradezu hart und steinern. Eine grauviolettliche Blässe oder ziegelrote Färbung breitet sich gleichmässig über alle Fleischteile aus und die Schatten spielen überall in graulichen Tönen. Der stumpfe Farbensinn äussert sich aber am deutlichsten in der Gewandung. Hier ist dem Maler keine Farbe grell und schreiend genug, keine Zusammenstellung allzu gewagt. In der reichen Tracht von Männern und Frauen findet sich feuerrot und weiss, orangegelb, ein stumpfes

Blau und fahles Grün nebeneinander. Die stilisierte Faltengebung behauptet sich in vergröberter Form. Am meisten hat aber die Landschaft unter der neuen Gepflogenheit eingebüsst, dieselbe wird gewöhnlich nur noch flüchtig dekorativ hingestrichen und verletzt uns vor allem durch ihre kreidige, maigrüne Farbe. Die Werke dieser Periode sind häufig und finden sich im folgenden Abschnitt näher beschrieben.

In den letzten Jahren seines Schaffens machte sich nochmals eine Wandlung in der Manier des Barthel Bruyn geltend, welche ich von einer abermaligen Anlehnung an die Haarlemer Malerschule herleiten möchte. Diesmal scheint mir bei einer Beeinflussung aber in der That der gereifte Meister Marten von Heemskerk das erste Wort zu reden und den Ausschlag zu geben. Grosse Aufträge dürften wohl die Veranlassung zu diesen erneuten Studien geboten haben. Der umfangreiche Gemäldecyklus, welchen der Provinzial Billick 1547 angeregt hatte, fand schon seine Erwähnung, von ihm blieb uns leider nur die Kunde im Buch Winsberch erhalten. In den Beginn dieser letzten Periode möchte ich aber auch das Diptychon im Kölner Museum Nr. 375—378 setzen. Barthel Bruyn nahm hier nochmals seine ganze Kraft zusammen, er bewies uns in der Tafel mit dem heiligen Stephan und dem geistlichen Stifter aus der Familie Rensing, dass seine alte Manier noch nicht völlig erstorben, sondern noch edlerer Gestaltungen fähig sei; die Gestalt der Madonna in der Gloria aber bekundet eine seltene Frische seines Künstlergeistes, der stets noch geneigt war, neue Eindrücke aufzunehmen. Die Farbengebung im erstgenannten Bilde ist kräftig aber nicht unharmonisch, der Landschaft wurde wieder einige Sorgfalt gewidmet und die ausdrucksvollen Köpfe gehören zu den vorzüglichsten Schöpfungen seiner Kunst. Der bildnisartige Profilkopf des ersten Märtyrer zeugt von Ernst und Andacht und das magere, schmale Antlitz des betenden Stifters leuchtet von dem sanften Frieden einer edlen, innigfrommen Seele. In der grossartigen Figur der Madonna auf dem Halbmonde wird ein intimer Anschluss an Raffael und seine Schule deutlich bemerkbar. Das Antlitz Mariä ist allerdings von unschöner Form und mürrischem Ausdruck, aber das lebhaft bewegte Kind, dessen

Fig. 5. Die Madonna von St. Stephan und dem geistlichen Stifter verehrt.

Händchen nach dem Busen der Mutter sucht, während der Kopf sich lächelnd zu dem Heiligen umwendet, ist von wahrhaft raffaelischer Anmut. Mit diesem Werke scheint mir der Altar im Dome enge verknüpft, welcher im Mittelbilde die Kreuzigung Christi und auf den Flügeln Heilige und Donatoren enthält. Er stammt aus der Stiftskirche Sancta Maria ad gradus und trägt in der Widmung die Jahreszahl 1548. Auch hier ist der Fleiss des Meisters aufs höchste gespannt und erfreuen uns bedeutende und charaktervolle Bildnisköpfe. Der erstarkende Einfluss des Marten van Heenskerk wies aber den Kölner Meister allmählich immer mehr auf das Vorbild des Michelangelo hin, dessen leidenschaftliche, gedrungenmuskulöse Köpfe, mächtige Leiber und gewaltsame Bewegungen bei der Haarlemer Malerschule eine missverstandene Nachahmung gefunden hatte. Auch Bruyn verzichtete nun auf seine derben, bürgerlichen Typen und die grelle, kräftige Färbung und versuchte es, durch strotzende Muskelfülle und übertriebene Gliedmassen seinen Gestalten Grossartigkeit und Ausdruck zu verleihen. Es braucht hier nicht von neuem wiederholt zu werden, wie unglücklich diese Versuche ausfielen, wie leer und kalt diese gequälten Produkte erscheinen.

Nun wird die Formengebung unsicher und schwulstig. Das Inkarnat erhielt ein glasiges Aussehen, die schillernde Gewandung, welche alle Körperformen deutlich verrät und mehrfach selbst Brustwarzen und Nabel nicht mehr verhüllt, streift an das Barocke. Das Vorwiegen weisser Lichter und kalt bläulicher und grauer Töne nimmt dem Kolorit jeden Reiz und alle Wärme. Sehr eigentümlich äussert sich dieser frostige Farbengeschmack auch in der Landschaft, deren hart blaue Fernen in einen grauweisslichen Schimmer umschlugen. Die Schatten des kreidig grünen Laubwerks wurden zu stumpfer undurchsichtiger Schwärze. Kugler und Merlo zweifeln bei den Bildern dieser Art an der Eigenhändigkeit des Meisters und sind geneigt, selbst das Hauptwerk dieser letzten Zeit, den Altar in der St. Severinskirche in Köln Schülern und Nachfolgern zuzuweisen. Es ist allerdings nicht zu leugnen, dass diese letzte Wandlung auf den ersten Blick etwas befremdlich anmuthet und es recht schwer fällt, in den neuen Ausdrucksformen

den alten Charakter wieder zu erkennen. Barthel Bruyn selbst aber hat vorzüglich dafür gesorgt, seinen entscheidenden Anteil an diesen Gemälden deutlich kund zu thun und den letzten Zweifel an seiner Mitwirkung zu ertöten. Im Bilde der Begegnung des Abraham mit Melchisedek auf dem rechten Flügel blickt nämlich hinter dem rotgekleideten Begleiter des Priesters ein wohlbekannter Kopf hervor und fixiert uns mit lebhaften Blicken. Das bartlose Gesicht ist schmal und fein, eine schwarze Mütze deckt das Haupt. Es ist unverkennbar unser Meister Barthel Bruyn, der hier als Bürge für seine Arbeit eintritt und als glaubwürdiger Zeuge die letzten Wandlungen seines Geschmackes beurkundet. Gleichzeitig aber beschenkt er uns auch mit einem vorzüglichen Selbstporträt seines Alters, dem würdigen Schlussstück seiner Entwickelung im Bildnisfach.

Ehe wir aber zur Betrachtung seiner Porträtkunst übergehen, sei auch noch in Kürze zweier Gemälde gedacht, in denen Bruyn wahrscheinlich nach dem Programm eines gelehrten Theologen bestrebt war, Heilswahrheiten im Bilde zu verkörpern. Die eine dieser Darstellungen im Besitze des Herrn Konsul Weber in Hamburg schildert die Stände der Christenheit und ihre Berufung durch den himmlischen Herrn. Dies Gemälde steht noch ganz im mittelalterlichen Anschauungskreise und zeichnet sich besonders durch vorzügliche Porträts aus.

Das Bild bei Herrn Geheimen Medizinalrat Professor Schaaffhausen in Bonn bringt eine geistreiche Parallele zwischen Gesetz und Evangelium zu künstlerischem Ausdruck und erinnert also durch den Gegenstand an ähnliche Darstellungen des Lukas Cranach. Abgesehen von dem durchaus verschiedenen Kunstcharakter unterscheidet sich aber Bruyn von diesem Meister auch namentlich durch die Tendenz, denn während der sächsische Maler bestrebt ist, die Lehre Luthers zu illustrieren, steht der Kölner Künstler durchaus fest auf dem Boden der katholischen Kirche. — Diese wenigen Beispiele zeigen uns nun, dass solche allegorische Darstellungen nicht nur aus dem Geiste der Reformatoren hervorgingen und mit einer Präcisierung der Begriffe von Gesetz und Evangelium im Protestantismus zusammenhängen, sondern viel-

mehr einzig dem Geschmack der Zeit entsprachen, der ein sinnreiches Spiel mit dogmatischen Vorstellungen, ein Symbolisieren und lehrhaftes Predigen auch in der Kunst besonders bevorzugte. Eine nähere Beschreibung dieser Bilder behalten wir uns für den nächsten Abschnitt vor und wollen nun unsere Aufmerksamkeit einer Kunstgattung zuwenden, in der sich Barthel Bruyn ganz besonders auszeichnete und sein Name unter den ersten Meistern genannt zu werden verdient — der Portraitmalerei! —

Schon bei der Betrachtung der Andachtsbilder hatten wir häufig hervorzuheben, wie ihr Hauptreiz in den überaus individuellen Köpfen der Heiligen bestehe; mehrfach überwog dies persönliche Element nun dergestalt, wurde das Abschreiben der Natur so fühlbar, dass wir deutlich das Modell herauszusehen glaubten, in anderen Gemälden hinwiederum traten Personen auf, die sogar ihre Wappen und Abzeichen mit sich führten, nur der Ausdruck der Frömmigkeit und des Friedens erhob sie in eine höhere Sphäre, allerlei äussere Zuthaten aber mussten dazu herhalten, die Dargestellten mit ihren Patronen zu identifizieren. Zu einer solchen Verweltlichung und Versinnlichung des Heiligen, wo der Künstler die hehren Gestalten einfach zu ihm bekannten irdischen Wesen herabzog und umstempelte, kam dann auch das Bildnis des Stifters, in dessen frommem Antlitz, bescheidener Gebärde sich der innige Verkehr zwischen Himmel und Erde, der siegenden und streitenden Kirche deutlich in der Kunst ausspricht. Zwar ist Eitelkeit und Ruhmsucht bei dem Wunsche der Donatoren, sich selbst dem Göttlichen anzufügen, nicht ausgeschlossen, doch rührt uns meistens eine echte Andacht und Hingebung in den einfachen Mienen der Geistlichen, Gelehrten und Bürger, die hier mit ihrer Familie als Zeugen biblischer und legendarischer Vorgänge auftreten. Das Pathos, welches in den Passionsszenen oft grell übertrieben und manieriert erscheint, spiegelt sich menschlicher in diesen völlig irdischen, uns näher stehenden Gestalten wieder, und so übernehmen denn diese einfachen Bürger mit ihren Frauen und Kindern häufig fast die Vermittlerrolle des Chors der antiken Tragödie. Sie werden zum Bindeglied zwischen uns Werktagsmenschen und den Himmlischen, die sie verehren, und in

ihren bürgerlich einfachen Gesichtern, ihren natürlichen und lebendigen Figuren klingt die Stimmung des Heiligenbildes würdig und ergreifend aus.

Barthel Bruyn nun verlegte allen Fleiss und jede erdenkliche Sorgfalt auf diese Zuthaten des Historienbildes, welche ganz in dem Bereiche seines Talentes und seiner künstlerischen Gestaltungskraft lagen. Der Ausdruck, die weihevolle Stimmung war gegeben, diese musste nun dem bestimmten Individuum angepasst, nach den Umständen moderiert werden. Eine bedeutende Auffassung gebot schon die Umgebung, gegenüber den idealen Gestalten der Heiligen durfte sich der Künstler auch im Porträt nicht in eine kleinliche, allzu ängstliche Naturnachahmung verlieren, sondern musste auch das Antlitz des Donators in gewissem Sinne stilisieren. Ein liebevolles Versenken in die charakteristischen Eigentümlichkeiten des Modells konnte aber diesen Einklang nicht stören, verwehrten diese Forderungen keineswegs. — So wurden denn die Stifterbildnisse eine hohe Schule für den talentvollen Porträtisten und erhoben sich bald so sehr über seine manierierten Kompositionen der heiligen Geschichte, dass es schwer wird, in beiden denselben Künstler zu erkennen. Diese Porträts bekunden hervorragenden Natursinn und eine edle Auffassung, die derben Idealgestalten sind oft Produkte eines geistlosen, widerlichen Manierismus. —

Das einfache Abbild solid bürgerlicher Existenzen wurde nun das eigentliche Lebenselement von Barthels Kunst. Er war ein geborener Bildnismaler, seinem klaren, verständigen, nur auf das Nächste klug gerichteten Sinne glückte es ganz vorzüglich, den biederen oft recht philiströsen Charakter seiner Mitbürger zu erfassen, die entscheidenden Züge hervorzukehren und zu schildern, und uns so die ganze Person in aller Lebendigkeit vorzuzaubern. Dabei ist Bruyn keineswegs reich an Motiven oder vielseitig in der Schilderung des Nebenwerks. In durchaus ähnlicher Erscheinungsform präsentieren sich uns seine Prälaten, Gelehrten, Bürgermeister und Ehepaare. Eine Balustrade ganz vorn soll uns über den Ausschnitt der Wirklichkeit im Porträt hinwegtäuschen, das Brustbild etwas motivieren helfen, in welchem der Dargestellte

nun wie durch ein Fenster von idealem Orte zu uns herüberblickt. Diese Steinplatte gewährt aber gleichzeitig auch einen Stützpunkt für die stark bewegten, wohlgezeichneten und modellierten Hände, welche in ihrer fast aufdringlichen Lebendigkeit aus dem Rahmen hervorzuragen scheinen. Nur ein geringer Apparat steht dem Meister zu Gebote, um sie in etwa zu beschäftigen und unschädlich zu machen. Bald gab er ihnen eine Frucht oder Blume, die sie nun mit gespreizten Fingern vorzeigen, bald beschwerte er sie mit Buch und Rolle, häufig liess er sie auch mit den Handschuhen oder einem Rosenkranze spielen. Der Kopf aber wendet sich teilnahmlos von diesem Treiben ab, ohne jedes Interesse blickt er über diese Beschäftigungen hinweg in die Ferne. Hier im Sitze der Intelligenz und des Willens musste sich der Charakter deutlich kundthun, und wenn Bruyn auch über geringe Einzelheiten meist hinwegsah, so hat er doch stets alle Hauptaccente hier gesammelt, alle entscheidenden Züge scharf beobachtet und wirksam zum Ausdruck gebracht. Seine Mittel waren überaus einfach, aber seine Absichten wurden völlig erreicht, alle Formen erscheinen kräftig und plastisch. Barthel modellierte seine Köpfe mit ganz neutralem Grau und überzieht dann das Ganze mit einer frischen, gleichmässigen Lasur, gewöhnlich ohne Lichter, nur durch matte Schatten getönt. In der Nebeneinanderstellung verschiedener Lokalfarben erinnert er uns manchmal an Holbein, dem er auch in der Festigkeit der Zeichnung und der sicheren Charakteristik oft nahe kommt. Diesem Meister folgte Bruyn auch zuweilen bei der liebevollen Ausgestaltung des Details namentlich bei dem Schmuck der Frauen. Im allgemeinen gelingen ihm die ausgesprochenen männlichen Gesichtszüge besser als die Köpfe der Frauen, denen er gern im blassen Fleische jenen fatalen, grauviolettlichen Ton verleiht und ihre zarten Gesichter seinem rundlichen „Schönheitsideal“ mit langer Nase und schiefgestellten Augen annähert. Seine Personen erscheinen bei voller Ausstaffierung gewöhnlich in reicher, bunter Kleidung, manchmal aber stechen auch Haupt und Hände aus trübfarbiger oder tiefschwarzer Gewandung leuchtend hervor und ziehen das Auge in ähnlicher Weise auf sich, wie etwa bei jenen dunkelfarbigen Skulpturen,

welchen man die Fleischteile in Alabaster ansetzte. Im Hintergrunde finden wir in der früheren Zeit zwischen Pfeilern und Mauerwerk eine kleine Landschaft im Massstabe einer Fernsicht oder fast wie ein Gemälde, das hier an der Rückwand prangt. Später wurde die dekorative Beigabe immer flüchtiger und kulissenartiger und verschwand zuletzt ganz, um einem grünen, bräunlichen oder himmelblauen Grunde Platz zu machen, von dem sich der Porträtierte wirkungsvoll abhob und wo man bequem auch Namen, Wappen, Daten, Altersangaben und Sinnsprüche anbringen konnte. Traten im Historienbilde alle Stilschwankungen deutlicher zu Tage, so liegt uns im Porträt eine gleichmässige Entwickelung vor, welche dank der auf vielen Bildern angebrachten Datierungen sich fast durch das ganze Leben des Künstlers unbehindert verfolgen lässt.

In seinen frühen Bildnissen zeigt sich Bruyn völlig als Gefolgsmann des Meisters vom Tode Mariä. Er erstrebt in seiner Modellierung dessen Zartheit und Weiche, versucht es vermittels Lasuren der Haut dieselbe Durchsichtigkeit und den frischen Glanz zu verleihen, welcher die Gemälde jenes Künstlers auszeichnet und seine Farben haben auch dieselbe volle, saftige Frische. — In der Mitte der zwanziger Jahre wird dann das Kolorit lebhafter und greller, die Charakteristik kräftiger und lebendiger, die Formen treten deutlicher, greifbarer hervor. Im weiteren Verlaufe seiner Thätigkeit machte sich dann eine derbe Betonung der Gegensätze überall immer fühlbarer und dabei breitet sich eine gleichmässige Röte über alle Fleischteile aus. — In den letzten Werken seines Alters wird der Meister flüchtiger in der Ausführung und flauer in der Durchbildung der Formen. Ein Beispiel für den frühesten Stil des Barthel Bruyn blieb uns in dem 1514 datierten Frauenporträt aus der Sammlung Minutoli bei Herrn Regierungsbaumeister Friedeberg in Berlin erhalten. In diesem Bildchen erkannte zuerst Herr Dr. L. Scheibler ein Jugendwerk unseres Künstlers. Die harte Modellierung mit graulichem Schatten, ein etwas rosiger Ton des Fleisches gemahnen schon an die spätere Manier, die Durchführung ist aber noch jugendlich derb und ein wenig flüchtig.

In dem Bildnis des Agrippa von Nettesheim sodann bemerkte schon Woltmann eine nahe Verwandtschaft mit dem Meister des Todes Mariä; und man muss gestehen, Bruyn erreichte hier sein Vorbild in der Feinheit der Zeichnung, in der Klarheit und Frische der Farben und namentlich in dem durchsichtig weichen Fleischton. Das Modell war übrigens auch ungemein anziehend und wie hat es der Künstler wiederzugeben gewusst! Welche Schalkhaftigkeit und Lebendigkeit spricht aus den rehbraunen Augen des jungen Gelehrten, wie zart ist das Perlmutt der Hornhaut behandelt! Der schwärzliche Schimmer des Flaums umgiebt die schmalen Lippen und das rundliche Kinn, die kräftige Nase zeigt langgezogene Nüstern. Auf dem dunkelbraunen Haar trägt Agrippa eine schwarze Mütze, deren herabfallende Bänder das Gesicht umrahmen und deren Schatten auf der weichen Wange zittert. Dieser Umstand unterstützt überaus wirksam die Modellierung, welche sich nur durch etwas mehr Kraft und Breite von der des Meisters vom Tode Mariä unterscheidet. Die Kleidung besteht aus einem braunen Pelz und schwarzem Wams, das feingefältelte Linnen des Hemdes wird über diesem vorn sichtbar. Die Rechte fasst lässig in den Pelz, sie ist mit Ringen reich geschmückt, der Siegelring am Zeigefinger mit seinem Wappen verriet uns die Person des Dargestellten. Die linke Hand umfasst ein Schnupftuch. Auf dem grünen Grunde steht rechts 38 (scil. aetate), links das Datum 1524.

Ungefähr um dieselbe Zeit entstanden dann auch die Meisterwerke der Jugendperiode, die herrlichen Bildnisse des H. Querfurt[1]) und seiner Gattin im Städel-Institut zu Frankfurt No. 95 und 96. Der prächtige Kopf des Mannes ist von ernstem, fast bitterem Ausdruck, sein Blick streng und scharf. Die Frau zeigt breite gutmütige Züge. — Den vollen Umschwung zur zweiten Periode bezeichnet das Bildnis des Bürgermeisters Johannes von Ryht vom Jahre 1525 im Museum zu Berlin No. 588. Mit sichtlichem Behagen ergeht sich der Künstler hier in der Behandlung der leuch-

---

[1]) Das Wappen und die Buchstaben H. q. auf dem Siegelringe des Mannes machen mir auch hier die Bestimmung der Personen möglich.

tenden, schwarzroten Amtstracht, doch verstand er es, dieselbe dem edlen, bedeutenden Kopfe unterzuordnen, der uns fast völlig zugewandt ist. Das breite Antlitz wird von grauem Barte umrahmt, Verschlossenheit, Ruhe, fast Resignation spricht aus diesen Zügen, den zusammengepressten, dünnen Lippen. Die Nase ist stattlich und die matten Augen suchen das Leere, ihr tiefer Ernst grenzt fast an Melancholie.

Im Jahre 1527 entstand das Bildnis des Marten Im Hoefe Raitz Her unde Burger zo Coellen. Heute ist es leider verschollen. Das schon genannte Diptychon mit einem Ehepaare im Besitze des Baron R. W. J. Pabst van Bingerden trägt das Datum 1529. Beide Bildnisse können fast als Paradigmata für die Art seiner mittleren Zeit gelten, und namentlich das etwas hochmütige Gesicht der reichgeschmückten Frau mit den schiefgestellten Augen entspricht in jedem Zuge der obigen Charakteristik. Ein Zeugnis für die künstlerische Thätigkeit des Meisters im Jahre 1531 ist ferner das männliche Bildnis in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien No. 1434, welches dort dem Amberger zugeschrieben wird. 1535 aber entstand eines der berühmtesten Werke Bruyns, das Porträt des Bürgermeister Arnold van Browiller. (Kölner Museum No. 356.) Der gespannten Blickes sich zur Seite wendende Charakterkopf mit den scharfen, männlichen Zügen, den mageren, durchfurchten Wangen und den durcharbeiteten, imposanten Mienen gehört unzweifelhaft zu den bedeutendsten und packendsten Leistungen der deutschen Porträtmalerei. Die Auffassung ist durchaus einfach und würdig, frei von aller theatralischer Pointierung und jeder Verschnörkelung. Die Durchführung des alternden Antlitzes ist fleissig, doch weit entfernt von allzu peinlicher Sorgfalt. Bemerkenswert ist auch die wirksame Beleuchtung, das kräftig einfallende Seitenlicht, welches der Meister hier ausnahmsweise anwandte, und das ihm bei der Modellierung vorzügliche Dienste leistete. Tiefe Schlagschatten wirft die schwarze Mütze über die gerunzelte Stirn, die scharfe, gebogene Nase verdunkelt die beschattete, uns abgewandte Hälfte des Gesichtes; doch Reflexlichter bringen auch hierhin einiges Leben, sie spielen um die Lider des Auges, erglänzen an der Wange und im Winkel

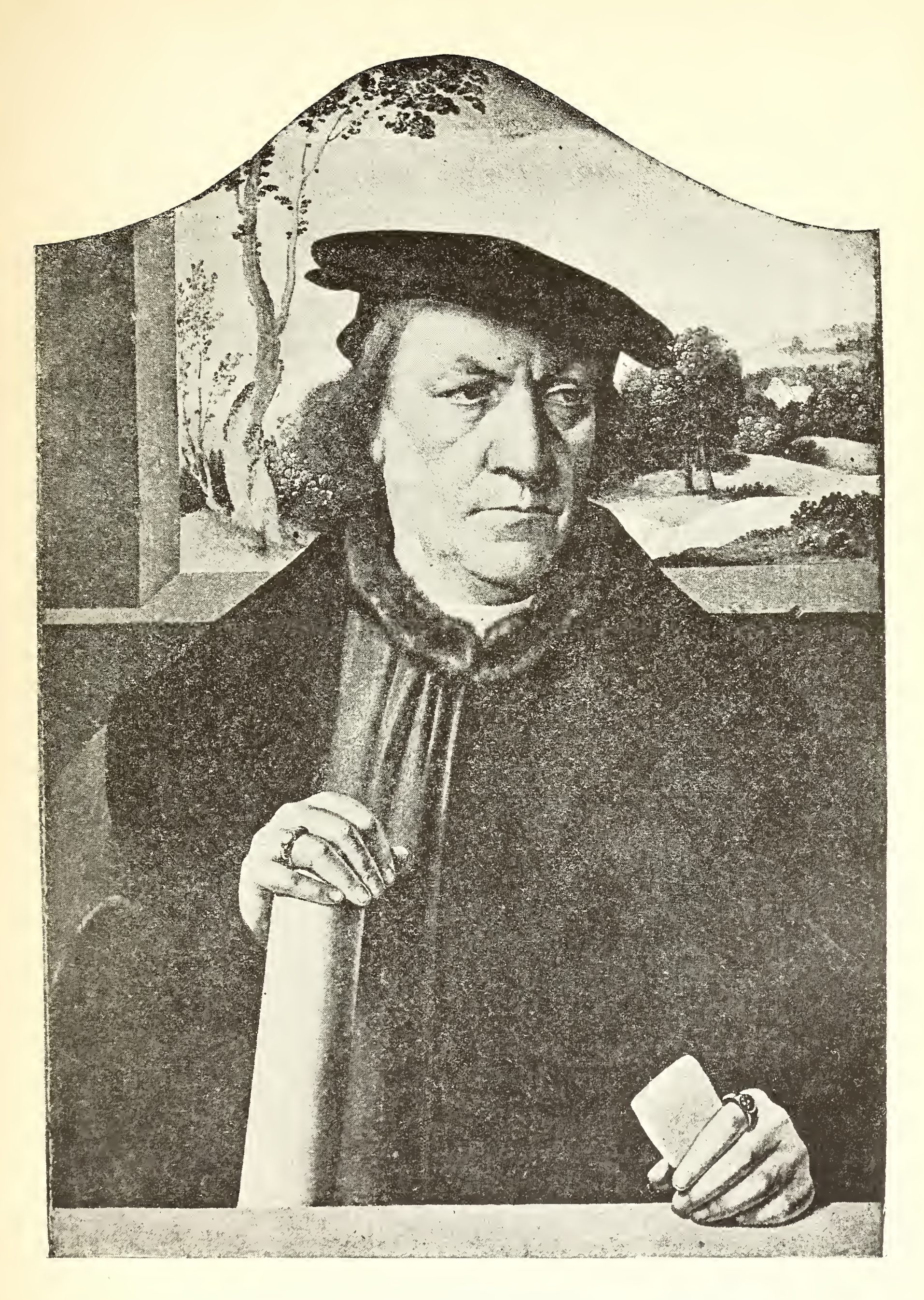


Fig. 6. Bildnis des Bürgermeisters Arnold von Browiller. (Kölner Museum.)

des energischen, festgeschlossenen Mundes. Auf alles Beiwerk hat Bruyn verzichtet, doch um so liebevoller behandelte er das nötige Detail, das Haupthaar, den Hemdkragen, den Pelzstreifen, welcher sein schwarzrotes Amtskleid umsäumt. Überaus körperhaft sind auch die Hände, welche diesmal in ruhiger Haltung verharren. Nur der harte, schwere Farbton wirkt störend in diesem anziehenden Bildnis.

Mit dem kleinsten Massstabe vereinigt die grösste Feinheit und Vollendung das Medaillonporträt des Peter van Clapis, eines Gönners unseres Barthel, den dieser dreimal abmalte. Zweimal finden wir diesen Kopf mit der dicken Nase und dem breiten, in den Winkeln herabhängenden Munde aut den Flügeln von Altarwerken wieder. Unser Miniaturbildchen trägt das Datum 1537 und befindet sich im Kölner Museum No. 358a.

Im Jahre 1538 malte Bruyn das Bildnis einer 45jährigen Frau mit freundlichen, blauen Augen, etwas runzeligem, alterndem Gesichte, aber noch frischen, blühenden Farben (Kölner Museum No. 359). Aus dem Jahre 1539 blieb uns das Ehepaar in der Galerie zu Braunschweig No. 14, 15 und das Bildnis eines bärtigen Mannes mit roter Mütze im Kestner-Museum zu Hannover erhalten. 1543 entstand das schöne Porträt eines 47jährigen Mannes in der Galerie zu Brüssel, dessen jugendliche Gattin Bruyn bereits im Jahre 1537 aufgenommen hatte. Das feine Bildnis des Mannes mit den Handschuhen im Kölner Museum, No. 371, bezeichnet die Kunstweise des Meisters im Jahre 1544. Von den Werken des Alters nenne ich hier noch das 1552 datierte Porträt einer alten Frau aus der Familie Questenberg im Kölner Museum, No. 374. Das hässliche, runzelige Gesicht mit dem welken, hängenden Fleische und den kleinen, blöden Augen hat etwas überaus Unsympathisches. Die Haut zeigt jenen bleichen, gelblichen Ton mit einem Stich ins Grauviolette, über den blassen, dicken Lippen findet sich der Ansatz eines Bartes. Das Bild ist flüchtig in der Behandlung und hat leider etwas gelitten. — Unter den undatierten Bildnissen der mittleren Periode verdienen die Familienbildnisse in der Eremitage zu St. Petersburg entschieden die Palme. Professor Justi, der mir einiges von diesen Meisterwerken Bruyns mit-

teilte, sprach sich mit der grössten Bewunderung über dieselben aus und meinte, diese Gemälde könnten mit den besten Werken Holbeins sehr wohl verglichen werden und überböten dieselben mindestens an Lebhaftigkeit. Der Kopf des Mannes ist fast nur in einem kräftigen, rotbräunlichen Tone modelliert und die bleichen Gesichter der Knaben schimmern auch in dieser Färbung. Noch vorzüglicher als die Porträte des Mannes mit seinen Söhnen ist aber die weibliche Hälfte der Familie, Mutter und Tochter, geraten und namentlich das verständige, behagliche Hausfrauenantlitz der Gattin, deren zufriedenes Lächeln durchaus nicht der Anmut entbehrt, ist von grossem Reiz. So minutiös, zart und vollendet auch die Behandlung aller Einzelheiten, so treu, gross und lebendig ist doch der Gesamteindruck — ganz und nur die bescheidene Wahrheit. — Als ein Holbein ebenbürtiger Künstler erweist sich Bruyn aber vornehmlich in der Zeichnung, in der sich Sicherheit, Schärfe, Leichtigkeit und Eleganz wohlthuend vereinigen. Wundervoll sind die weichen Hände gerundet und die frischen Wangen mit rotviolettlichen Mitteltönen modelliert. Charakteristisch wie der Meister die verschiedenen Stoffe und Schmucksachen sondert, klar und bestimmt nur durch den Gegensatz der Farben ablöst und das Ganze dann zu schönster Harmonie zusammenstimmt! —

Von weit derberer Wirkung und kräftigem, schwerem Farbenton sind die überaus lebendigen Bildnisse eines Ehepaares in der herzoglichen Galerie zu Gotha, No. 323 und 324. Sie entstammen wohl einer etwas spätern Zeit und blieben leider nicht wohl erhalten. Zuletzt möchte ich noch das bisher unbekannte, vorzügliche Frauenbildnis bei Herrn Franz Hax in Köln nennen, welches uns besonders durch die glänzenden Augen fesselt. Wie zart ist das feuchte Perlmutt der Hornhaut, der strahlende blaue Augenstern hier wiedergegeben. Das ältliche, etwas lang gezogene Gesicht zeigt leider, wie die meisten genannten Bilder jene unangenehme, gleichmässige, ziegelrote Fleischfarbe.

Diesen Bildnissen nun verdankt unser Meister seinen Ruhm, denn eine unanfechtbare Ehrenstelle verblieb dem Porträtisten Barthel Bruyn in der Geschichte der deutschen Malerei. Ihm



Fig. 7. Porträt einer Dame mit ihrem Töchterchen. (Eremitage zu St. Petersburg.)

durften wir wohl eine Monographie zu widmen wagen, die es unternimmt, sein Werk näher zu umgrenzen, seinen malerischen Charakter eingehender zu schildern. Sollte aber diese Schilderung irgend vollständig erscheinen, so durften die äusseren Begebenheiten des einfachen Bürgerlebens nicht fehlen, und auch jener Erzeugnisse seines Talentes und Fleisses musste gedacht werden, welche bei den Mitbürgern seinen Ruf begründeten, die aber heute bei Kennern und Liebhabern als fade und unerquicklich verschrien sind.

Bei einer historischen Betrachtung und gerechten Würdigung werden wir aber auch auf Bruyns Schwächen und Fehler nicht mit allzugrosser Geringschätzung herabblicken.

Er fand am Niederrhein viele Verehrer und Nachahmer und wie wir sahen, wurden ihm zu seiner Blütezeit in jener Gegend fast alle grösseren Aufträge zugewendet, die er stets zur allgemeinen Bewunderung durchführte.

Wir werden uns also mit dem Dichterwort bescheiden müssen: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten!“ —

Diejenigen aber, die den Werken des Kölner Meisters absolut keinen Geschmack abzugewinnen vermögen, müssen ihn eben als ein historisches Phänomen nehmen, dessen epochemachende Erscheinung in der Geschichte der deutschen Kunst nicht zu übersehen ist. Bruyn war der erste deutsche Manierist und kann als Paradigma dienen, wie das Vorbild der grossen Italiener auf einen nicht völlig gereiften Geschmack und einen beschränkten Gesichtskreis wirken musste.

Wir erkennen hier genau, wie rapid ein völliger Umschwung sich bei dem nordischen Künstler vollzog, wie er seine heimische Empfindungsart gänzlich verleugnet und welche Früchte ein fremder, unverstandener Stil zeitigen musste. — — Auch erschien es mir nicht unwichtig für die Geschichte der deutschen Malerei an einem hervorragenden Beispiel darzuthun, wie sehr die Kunstthätigkeit Kölns im XVI. Jahrhundert von fremden Einflüssen beherrscht war. Die Stadt, in der Meister Stephan Lochner einst wirkte, erscheint nun fast als ein Emporium und eine Kolonie niederländischer Maler.

5. Die Gemälde des Bartholomaeus Bruyn, seiner Werkstatt, Schule und Verwandtes nach ihrem jetzigen Aufbewahrungsorte geordnet.

Aachen. *Suermondt-Museum.*

Nr. 22. Bildnis des Peter van Clapis, ordinarius in jure der Kölner Universität nebst dem hl. Bischof Agilolphus. Der Rechtsgelehrte kniet in schwarzem, pelzbesetztem Mantel und rotem Unterkleide nach rechts gewendet in seinem Betstuhl, an dem das Familienwappen angebracht ist. Hinter ihm steht der Heilige in reichem Ornate mit Bischofstab und Mitra, das Gebetbuch in der Hand haltend. Im Hintergrunde ein Vorhang, über den man in eine gebirgige Landschaft mit bewölktem Himmel blickt. Aus der mittleren Zeit. Holz. h. 0,85, br. 0,31.

Merlo: Peter von Clapis in den Annalen des hist. Vereins Heft 18 S. 18.

— *Bei Herrn Dr. Debey:*

Die Stigmatisation des hl. Franz. Die Bestimmung ist nicht gesichert, der Frühzeit jedenfalls nahe verwandt. Holz h 1,50 br. 0,75. (Gütige Notiz des Herrn Dr. L. Scheibler).

Althorp. (*Earl of Spencer.*)

Waagen, Kunstwerke und Künstler in England 1838 II. p. 541 und Treasures of art. III. p. 457:

„Bartholomaeus de Bruyn. Ein Altarbild mit Flügeln. Mittelbild: der hl. Hieronymus, auf den Totenkopf deutend, ein sehr oft wiederholtes Bild, von dem sich ein besonders gutes Exem-

plar früher in der Sammlung des Pastor Fochem zu Köln, jetzt in der k. Galerie zu München befindet. Von dem einen Flügel ist dessen innere Seite mit der Heimsuchung Mariä, von dem anderen die äussere mit dem Porträt des Donators und einem ritterlichen Schutzheiligen zu sehen. Letztere gelten hier irrig für die Porträts der Herzöge von Mailand Franz und Max Sforza. Wenn die anderen, jetzt der Wand zugekehrten Seiten der Flügel erhalten sind, wird sich auf der Aussenseite des ersten ohne Zweifel ein anderer Donator oder Donatrice, auf der innern Seite des zweiten eine historische Vorstellung, etwa die Verkündigung finden. Dieses hier ganz irrig A. Dürer genannte, vortreffliche Bild des de Bruyn rührt aus dessen früherer Zeit her und zeigt noch gleich dem Hieronymus in München viel Verwandtschaft zu dem niederrheinischen Meister, welcher den berühmten Tod Mariä gemalt hat, so unter dem Namen Schoreel, aus der Boisserée-schen Sammlung in die königlich bayrische zu München übergegangen ist". — Nach der gütigen Notiz des Herrn Dr. L. Scheibler: Im Mittelbilde St. Hieronymus, auf den Innenseiten der Flügel rechts die Heimsuchung, links ein ritterlicher Heiliger, mit einer Fahne und ein Stifter. Aut der Rückseite Wappen. Kopie in der Pinakothek zu München.

Nr. 137, dort dem Quentin Massys zugeschrieben. Halbfigur des heiligen Hieronymus auf einen Totenkopf weisend, zwischen Büchern und Geräten in seiner Zelle sitzend. Durch das Fenster Blick in eine Landschaft mit schön abgestuften Fernen. Holz h. 1,01 br. 0,87. Laut Katalog 1822 von Kunsthändler Schreiber in Köln angekauft.

Merlo: Nachrichten S. 283 (H. v. Melem.)

Alton-Tower. *Lord Shrewsbury.*

Waagen, Kunstwerke und Künstler in England II p. 465 und Treasures of art III. p. 386:

„Jan van Eyk (nach Treasures Hugo van der Goes). Ein schönes Altärchen, welches ich schon vor 16 Jahren in der Sammlung Bettendorf gesehen zu haben mich erinnere. Mittelbild: Maria, das Kind in blauem Kleidchen auf dem Schosse. Oben zwei

Engel mit einer Krone, unten zwei andere. Flügel, innere Seite: die heilige Agnes und Johannes Evangelista, äussere Seite: Laurentius und Dorothea; hieran sind drei Hände zu unterscheiden. Mittelbild vlämisch, (das Mittelbild, obwohl viel später als Jan van Eyk hat in den Köpfen eine Neigung zum Idealen und ist sehr warm in der Färbung [Treasures]). Die innern Seiten der Flügel sind porträtartig in den Köpfen, in der Malerei aber klarer und kälter. Sie zeigen viel Verwandtschaft mit dem Meister des Todes Mariä. Die Aussenseiten der Flügel rühren endlich von dem kölnischen Maler Bartholomaeus de Bruyn her.“

Kugler: Gesch. der Malerei II. S. 563.

Antwerpen. *Museum.*

No. 461. Bildnis eines Mannes in Halbfigur, etwas nach links gewendet. Der Dargestellte trägt einen schwarzen, mit Pelz verbrämten Mantel. Seine Haare sind kurz verschnitten, die Hände ineinander gelegt. Vor ihm auf einer Balustrade liegt seine Mütze. Der Hintergrund ist dunkel. Holz h. 0,55 br. 0,24.

Nr. 462. Die Gattin des vorigen nach rechts gewandt. Die Dame trägt einen schwarzen Mantel, unter dem ihr rotes Kleid hervorsieht. Der Kopf ist mit einer weissen Haube bedeckt, die Hände halten einen Rosenkranz, dessen Credo vorn auf der Balustrade liegt. Holz h 0,55 br 0,24. Beide Bilder gehören zur Sammlung van Ertborn und sind im Catalogue du Musée d'Anvers, troisième édition avec supplement 1890 p. 496 dem Bernhard van Orley zugeschrieben. Werkstattarbeiten des Barthel Bruyn.

No. 522. Brustbild eines blonden, jungen Mannes. Er trägt eine schwarze Mütze und einen pelzbesetzten Mantel mit langen Ärmeln von derselben Farbe. In der rechten Hand hält er eine Blume. Der Grund ist grünlich. Sammlung van Erthorn. Holz h. 0,40 br. 0,27. Werkstattarbeit.

Nr. 526. Brustbild eines schwarz gekleideten, jungen Mannes. Die Mütze von derselben Farbe schief auf den Kopf gedrückt. Im Hintergrunde ein Fensterrahmen und Wappen.

Holz h. 0,26 br. 0,21. Art des Barthel Bruyn, gehört wie die vorstehenden Bilder zur Sammlung van Ertborn.

No. 527. Die Auferstehung. In einer Glorie schwebt Christus mit dem Kreuze als Siegeszeichen in rotem Mantel empor. Sein Strahlenkranz hat einen Soldaten aufgeweckt, zwei andere Krieger schlafen in der Nähe des Grabes. Ein weissgekleideter Engel wälzte von diesem den Stein hinweg. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Holz h. 0,47, br 0,34. Werkstattarbeit des Barthel Bruyn, aus dessen Frühzeit, gehört ebenfalls zu der Sammlung van Ertborn.

Augsburg. *Königliche Gemälde-Galerie.*

Nr. 671. Bildnis einer Dame in reicher Tracht, in der rechten Hand ein Gebetbuch. Die Linke ruht auf einer Lehne. Kniestück, dunkelgrüner Grund, dort Nachahmer des Hans Holbein aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh. benannt.

— Abschied Christi von den Frauen. Gehört zu den Passionsszenen in Schleissheim.

Bamberg. *Städtische Kunstsammlung.*

No. 58. Männliches Bildnis, datiert 1545. Werkstattarbeit, dort Meister des Todes Mariä benannt.

Berlin. *Königliche Gemälde-Galerie.*

Nr. 588. Bildnis des Johannes von Ryht, Bürgermeister von Köln, († 1533) fast völlig en face mit geringer Wendung nach rechts; er ist in vollem schwarz-rotem Ornate dargestellt, ein schwarzes Barett auf dem Haupte. In der linken Hand hält er eine Papierrolle. Auf dem dunkelgrünen Hintergrunde erscheinen zu den Seiten Wappen, oben das Datum ANO 1525. Brustbild in Lebensgrösse. Eichenholz h. 0,61, br. 0,45.

Merlo: Organ für christl. Kunst 1866. Waagen: Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen II. 1862 S. 324. Kugler: Geschichte der Malerei II. S. 594. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 498. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 524 mit Abbildung. Lübke: Geschichte der deutschen Kunst S. 706. — Photographische Gesellschaft.

Nr. 613. Die heilige Dreieinigkeit. Gottvater in himmlischer Glorie auf Wolken schwebend hält den leidenden, dornengekrönten Erlöser, über dieser Gruppe schwebt die Taube des heiligen Geistes. Zu den Seiten Engel, welche die Leidenswerkzeuge tragen oder den Mantel Gottvaters halten. Unten eine bergige Landschaft. Frühzeit. Eichenholz h. 0,80, br. 0,31. Bildete mit dem folgenden Gemälde die Flügel eines Altars.

Merlo: Nachrichten S. 284 unter der Bezeichnung Hans v. Melem.

Nr. 613a. Anna selbdritt. Die heilige Maria bietet das auf ihrem Schosse stehende Jesuskind ihrer Mutter St. Anna dar, welche es mit einer Birne beschenkt. Rechts kniet ein Stifter in kleinerem Masstabe. Hinter der Gruppe ein Baldachin, zu den Seiten eine Landschaft. Holz h. 0,70, br. 0,31.

Nr. 639. Die Madonna mit dem Kinde von dem knienden Herzog von Kleve verehrt. Über Maria halten zwei Engel eine Krone, hinter ihr ein gemusterter Vorhang. Die Umgebung bildet ein Gemach, aus dem man links einen Ausblick in gebirgige Gegend hat. In der Landschaft die heilige Magdalena und Hieronymus in Bussübung. Im Gemach ist an mehreren Stellen das Wappen von Kleve sichtbar. Aus dem Beschluss der ersten Periode. Eichenholz h. 1,38 m, br. 1,16.

Merlo: Nachrichten S. 73. Waagen: Handbuch S. 325. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 497.

Nr. 654. Der ungläubige Thomas. In der Mitte des Bildes der auferstandene Erlöser, dem Thomas kniend die Hand in die offene Wunde legt. Die Jünger umgeben dichtgedrängt die Gruppe. Den Hintergrund bildet ein Saal im Stil der Renaissance. Holz, h. 0,62, br. 0,56. Wohl nur geringe Werkstattarbeit aus späterer Zeit. Das Bild ist breit und stumpf in violettbräunlichem Tone gemalt. Die Köpfe, fast alle gleichartig, sind klobig mit ausdruckslosen Gesichtern.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 523.

Nr. 592. Bildnis einer Frau, nach links gewendet, in schwarzem, pelzgefüttertem Kleide, goldgesticktem Mieder und Gürtel. Sie trägt ein Brokathäubchen und reichen Schmuck. In der rechten Hand hält die Dame zwei Nelken, die Linke ruht

auf einem Tische. Auf dem grauen (früher wohl grünen) Hintergrunde oben die Bezeichnung 1530 und auf dem Rahmen die erneuerte Inschrift: IN DISSER GESTALT WAS ICH 42 IAR ALT. — Auf der Rückseite eine Vanitas. Holz h. 0,32, br. 0,24. Befindet sich im Magazin, ist als „Art des Barth. Bruyn" katalogisirt, gehört dem Meister aber wohl selbst an.

Merlo: Nachrichten S. 284 als ein Werk des Johann von Melem.

Nr. 612. Die Beweinung Christi. Maria, Johannes und Magdalena in Verehrung des göttlichen Leichnams, auf dunklem Grunde. Holz h. 0,27 br. 0,39 befindet sich im Magazin. Von Merlo (Nachrichten S. 73) dem Meister selbst zugeschrieben, dessen Namen das Bild früher auch in Berlin trug, jetzt dort mit recht „Niederrheinische Schule um 1520—1530" benannt. Das Werk entstand unter dem Einfluss des Meisters vom Tode Mariä und des Barthel Bruyn.

— *Königliche Schlösser.*

Bildnis eines bartlosen Mannes nach rechts in schwarzem Pelzmantel, ein schwarzes Barett auf dem Kopfe. In der rechten Hand hält der Dargestellte einen Brief, die Linke ist auf eine Balustrade gelegt. Auf dem grünen Grunde das Datum 1530. Auf der Rückseite des Bildes die erneuerte Bezeichnung: ALS ICH HADT | DIESE GESTALT | WAS ICH 46 IAER | ALT.

Pendant zu dem weiblichen Bildnis Nr. 592 im Magazin der königlichen Museen, aber schwächer als dieses.

Bildnis eines blondbärtigen Mannes en face in schwarzer Kleidung. Die Hände sind übereinander gelegt. Auf dem bräunlich-grünen Hintergrunde das Datum 153(0 bestimmt neu). Auf der Rückseite die erneuerte Aufschrift: LVDOWICVS | FALCKEBERCH | LEGV̄. DOCTOR | ETATIS 35. Holz h. 0,32, br. 0,24. Schwaches Schulwerk, nicht so durchsichtig und flüssig im Farbenauftrag wie das vorstehende Bild, von fleissiger Ausführung.

— *Bei Herrn Regierungsbaumeister Friedeberg.*

Bildnis einer jungen Dame nach links gewendet. Die Dargestellte trägt ein schwarzes Seidenkleid mit Sammetbesatz,

weisses Futter sieht an den umgeschlagenen Ärmeln hervor. Das Haupt schmückt eine weisse Haube aus durchsichtigem Stoffe, um die Taille schlingt sich ein goldgelber Gürtel mit Metallschnalle. Das gestickte Hemde ist mit goldigem Faden zusammengebunden, lässt aber durch den Spalt den Hals durchschimmern. Die rechte Hand hält eine Nelke, die Linke ruht auf der Platte eines Tisches, der am Rande die Bezeichnung 1514 trägt. Hintergrund blau. Halbfigur. Holz h. 0,295, br. 0,20. Nach H. Thode: Die Gemäldesammlung des Herrn von Minutoli (Lützows Zeitschrift XXI. S. 322) „offenbar eine treffliche Arbeit des Hans van Melem".

— *Bei Herrn Professor R. v. Kaufmann.*

Männliches Bildnis. Der Jüngling wendet sich nach rechts, er ist bunt gekleidet, der Hintergrund ist grün. Aufschrift: Dum spiro spero. Brustbild in kleinem Formate. Es stammt aus der Lyversbergischen Sammlung, später besass es Frau Baumeister in Köln, es war stark übermalt, wurde aber neuerdings gut restauriert.

— *Bei Herrn Professor Ludwig Knaus.*

Porträt eines jungen Mannes, der einen Brief hält. Rund 0,14 m. im Durchmesser.

Bonn. *Bei Herrn Röthgen*: Eine Pietà. In der Art des Barthel Bruyn, vielleicht auch von ihm selbst.

— *Bei Herrn Geheimen Medizinalrat Professor Dr. Schaaffhausen.*

Symbolische Darstellung der Erlösung der Menschheit im alten und neuen Bunde. Inmitten des Gemäldes sitzt unter dem frischgrünenden Lebensbaume ein nackter Mann von herkulischen Formen, der Repräsentant des menschlichen Geschlechts. Zu ihm tritt von links der greise Hohepriester des Gesetzes, rechts steht neben ihm St. Johannes, der Vorläufer des Messias und weist ihn eindringlich auf den gekreuzigten Erlöser hin. Neben dem Kruzifix erscheint Christus nochmals als Sieger über Tod und Hölle, zu der er abgestiegen, und deren flammender Schlund sich noch hinter ihm öffnet. Dieser Darstellung des Erlösungswerkes und des Triumphes Christi entspricht im Vordergrunde der linken Seite die Schilderung der ersten Sünde. Eva

fordert Adam schmeichelnd zum Genuss der verbotenen Frucht auf. Im Hintergrunde sind dann auf den beiden durch den Baumstamm getrennten Hälften des Bildes Begebenheiten geschildert, welche inhaltlich und zeitlich zusammengehören und doch besonders geeignet erscheinen, die Gegensätze der Zeiträume scharf zu betonen und deutlich zu illustrieren. Wir sehen links die Juden dem Götzendienste anheimfallen und das goldene Kalb anbeten, hierauf verfolgen sie Plagen und Tod; neben einem Haufen von Leichen schreit das auserwählte Volk in angstvollem Gebete auf zur ehernen Schlange, dem Symbol der ersehnten Erlösung. Sinnreich entspricht diesen Gruppen des Verfalls, der Strafe, des Schmerzes, des Harrens und Hoffens rechts die frohe Botschaft der Engel an die Hirten. In der Höhe ist zuletzt auf beiden Seiten der Kern des alten und neuen Bundes, der Epochen des Gesetzes und des Evangeliums ausgesprochen. Die menschlichen Träger der göttlichen Offenbarung erscheinen hier. Links Moses, der von himmlischer Hand auf Sinai kniend die Gesetzestafeln empfängt, rechts Maria, auf die der fleischgewordene Logos das Kreuz schulternd herabkommt. Lichtstrahlen ergiessen sich aus dem tiefumwölkten Himmel. Das im Grunde etwas flüchtig behandelte und nicht ganz wohl erhaltene Bild gehört der späteren Zeit an. Holz h. c. 1,20, br. 0,70 m.

— *Bei Herrn Dr. W. Virnich* († im August 1890).

Altarwerk. Im Mittelbilde thront die Madonna mit dem Christkinde, umgeben von sechs weiblichen Heiligen in einer lieblichen Aue. Segnend erscheint Gottvater in der Höhe. Vorn spielt der Johannesknabe (?) mit einem Engel, andere Engelkinder sitzen hier auf der blumigen Wiese und haben sich in ein Buch vertieft. Die Fernen der Paradieseslandschaft beleben himmlische Geister, andere mischen sich in die Reihen der Heiligen, bedienen diese oder tragen geschäftig den Baldachin, von dem ein Teppich hinter Maria schützend herabwallt. Nackte Putti schweben mit der Krone über dem Haupte der himmlischen Königin. Auf den Flügeln ist rechts St. Petrus und Sta. Margaretha dargestellt, links St. Heinrich und Sta. Helena mit dem gewappnet zu ihren Füssen an einem Betstuhl knienden Stifter.

Der Frühzeit Barthel Bruyns sehr nahe stehend, wenn nicht von ihm selbst. Vielleicht auch Kopie nach dem Meister des Todes Mariä.

Braunschweig. *Herzogl. Gemäldegalerie.*

No. 14. Porträt eines bartlosen, blonden Mannes nach rechts gewandt, wohin auch die blauen Augen blicken. Die Gesichtsfarbe ist überaus frisch und rosig, die Züge sind derb, knollig. Der Dargestellte trägt eine schwarze Mütze und schwarzen Mantel, aus dem violettrote Ärmel hervorsehen. Die Hände sind auf eine Balustrade gelegt und halten ein paar Handschuhe. Auf dem grünen Grunde seitlich die Aufschrift: ANNO 1539 | ÆTATIS 23 Holz. h 0,38 br 0,26.

No. 15. Gegenstück zum vorigen Bilde, aber etwas schwächer in der Durchführung. Porträt einer jungen Frau nach links gewendet. Die Dame trägt ein braunrotes Kleid mit schwarzem Kragen und Aufschlägen, rotem, goldbesetzten Brustlatz und grünen Unterärmeln. Eine reiche perlenbesetzte Haube und Gürtel schmücken sie. Die Rechte hält eine Blume, die linke Hand liegt steif auf einer Balustrade. Auf dem grünen Hintergrunde die Aufschrift: ANNO 1539 | ÆTATIS 19.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 499.

Breslau. *Museum.*

Die Kreuzigung Christi. In der Mitte der sterbende Erlöser, am Fusse des Kreuzes vorn die heilige Magdalena, links Maria, Johannes und Frauen, rechts die Kriegsknechte. In der Ferne Jerusalem. Holz. h. 0,66 br. 0,62. Stammt aus der königl. Sammlung zu Berlin. No. 1291. Katalog der abgegebenen Gemälde.

Brüssel. *Musée royal de Belgique.*

No. 5. Männliches Bildnis leicht nach rechts gewendet und blickend. Der Dargestellte zeigt breite, derbe Züge und ist von etwas schläfrigem Ausdruck. Haar und Bart sind von rötlicher Farbe. Er ist mit einem schwarzen Pelzmantel bekleidet

und trägt eine schwarze Mütze. Die rechte Hand mit einem Brief ruht auf einer Balustrade, auf der die Linke herumspielt. Auf dem dunklen Grunde oben die Inschrift: ANO 1543 ÆTATIS 47. Brustbild in halber Lebensgrösse. Holz h. 0,47 br. 0,34.

No. 6. Gegenstück zum vorigen Bilde. Weibliches Bildnis nach links gewendet. Die junge Dame zeigt ein feines Gesicht mit etwas langgezogener Nase. Auf dem Kopf trägt sie eine Haube aus weissem, durchsichtigem Stoffe. Ihr schwarzes Kleid lässt vorn, da eine Öse am Hals gelöst wurde, ein rotes Mieder durchsehen, über dem das wohlgefältelte Hemd mit gesticktem Kragen hervorschaut. In der rechten Hand hält sie mit zierlich gespreizten Fingern ein Nelkensträusschen, die Linke spielt mit dem Ende des reichen Perlengürtel, dessen Quaste vorn auf einer Balustrade liegt. Auf dem dunklen Grunde oben das Datum 1537. Beide Bilder stammen aus der Sammlung Weyer. Merlo: Nachrichten S. 71 (damals bei Herrn Geheimrat und Senatspräsidenten A. Schmitz).

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 499. Photographien Hanfstaengl.

Caldenhoff bei Hamm. *Bei Herrn Gutsbesitzer Löb.*

Ein männliches und ein weibliches Bildnis, Pendants. In der Art des Barthel Bruyn.

Flügelbilder eines Altarwerkes, Heilige mit den Stiftern darstellend. In der Art des Barthel Bruyn. (Selbst nicht gesehen, gütige Mitteilung des Herrn Dr. L. Scheibler.)

Cassel. *Gemäldegalerie.*

No. 11. Bildnis eines Mannes nach rechts gewendet, den Blick auf den Beschauer gerichtet. Der Dargestellte hat dunkelblondes Haar und vollen Knebel- und Schnurrbart. Er ist schwarz gekleidet und trägt auch eine Mütze von dieser Farbe. In der rechten Hand hält der Dargestellte seine Handschuhe, die Linke ist zusammengeballt. Auf dem dunklen Hintergrunde oben die Bezeichnung 1526 und 36 (scil. aetate). Eichenholz

h. 0,63 m br. 0,48. Haupt-Inventar 1749. No. 756. Brustbild in Lebensgrösse.

No. 12. Gegenstück zum vorigen Bilde. Weibliches Bildnis. Das breite, volle Gesicht wendet sich nach links. Auf dem Kopfe trägt sie eine weisse Haube. Ihre Kleidung ist dunkel, nur die Ärmel lackrot. Die fleischigen Hände strecken sich aus weiten Spitzenmanschetten hervor und spielen mit einem roten Rosenkranz. Der Hintergrund ist dunkel, auf diesem oben die Bezeichnung 1525 und 38 (scil. aetate). Eichenholz h. 0,63 m br. 0,48. Haupt-Inventar 1749. No. 757. Brustbild in Lebensgrösse. Die Porträts wurden früher dem Holbein, dann Barthel Bruyn zugeschrieben. Die zweite Bezeichnung war so willkürlich und verfehlt wie die erste, denn die Bilder haben mit Bruyn, dessen Entwickelungsgang im Porträtfach ziemlich deutlich erkennbar, nur geringe Verwandtschaft. Die jetzige Benennung „Kölnische Schule 1526“ ist zwar sehr vorsichtig, aber nicht recht bezeichnend. Zweifellos sind es, wie Dr. L. Scheibler (Repertorium VII.) erkannte, echte und ganz hervorragende Werke des Meisters vom Tode Mariä.

Woltmann-Woermann: Gesch. d. Malerei II. S. 496. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei S. 521. Photographien Hanfstängl.

Coblenz. *Gemäldegalerie.*

No. 192. Christus mit den Schriftgelehrten im Tempel. Holz h. 0,50, br. 0,30. Frühe Werkstattarbeit.

Köln. *Dom.*

Altar aus der Kirche Maria ad gradus. In dem Mittelbilde Christus am Kreuze, Maria, Johannes und Magdalena. Auf den inneren Flügeln links St. Nicolaus, rechts St. Rochus mit seinem Hunde. Auf den Aussenflügeln rechts St. Petrus, links St. Andreas, die jeder einen geistlichen Stifter, der vor ihm im Gebete kniet, empfehlen. Bei geschlossenen Flügeln erscheint eine Darstellung der Verkündigung. Auf dem Untersatze die vierzeilige Inschrift:

In laudem Trinitatis et ob memoriam Scor̄ pronor. (patro-

norum) huius altaris | Ven. mgr. Johannes Baunacher de Halfort Canonic' ad gradus | et h' ecclesie Vicarius cum certis bonis amicis istam tabulam fieri fecit | Anno dni. 1548.

Merlo: Nachrichten S. 70. Merlo: Organ für christl. Kunst 1866.

Ausstellung Christi. Pilatus stellt den gegeisselten Heiland dem höhnenden Volke dar. Zwischen diesem kniet unten rechts der Stifter. Aus späterer Zeit.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II S. 497 setzen das Bild in die Frühzeit.

Porträt eines Bischofs (nach Merlo: Graf Adolf von Schauenburg, reg. 1547—1556). Der Dargestellte kniet in reichem, goldgesticktem Chorkleide betend vor dem Crucifixus. Am Fusse des Kreuzpfahles liegt ein aufgeschlagenes Buch und die Mitra, den Hintergrund füllt eine Landschaft. Das Werk zeichnet sich besonders durch den überaus wohl gelungenen und charaktervollen Porträtkopf des Prälaten aus, in dessen ausdrucksvollen Zügen sich Noblesse und Andacht wohlthuend vereinigen; alle Details des Ornates, sowie die Miniaturen im aufgeschlagenen Messbuche sind sodann mit der grössten Feinheit nachgebildet. Die Behandlung und das Kolorit ist in diesen Dingen von einer Bruyn fremden Weiche und Zartheit. Der Körper des Heilands dagegen ist vollständig verzeichnet, leer im Ausdruck und tritt allzusehr aus der Bildfläche hervor, mich mutete dies Kruzifix fast wie eine vorgesetzte Holzschnitzerei an. Die Hand Barthels aber vermag ich auch hier nicht zu erkennen und möchte das Gemälde für eine ganz vorzügliche Werkstattarbeit, vielleicht von dem ältesten Sohne Arnold (?) ansehen.

Merlo: Nachrichten S. 70 u. Organ für christl. Kunst 1866.

Die Kreuzschleppung Christi, figurenreiche Komposition, in der Art der Spätzeit, vielleicht ebenfalls das Werk eines Nachfolgers.

— *St. Andreaskirche.*

Altarwerk. In der Mitte Christus am Kreuze, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena, Gertrud. Vor der letztgenannten Heiligen ein Stiftsherr im Gebete. Auf den Flügeln im Innern links ein Papst und ein Bischof, rechts das Martyrium des hl.

Andreas. Aussen der Papst Cornelius und die Ritter Gereon, Georg und Mauritius. Aus späterer Zeit.

Merlo: Nachrichten S. 70 u. Organ für christl. Kunst 1866. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II S. 498. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 523.

Der Schmerzensmann in düstrer Landschaft sitzend, von einem knienden Stiftsherrn verehrt. In der Höhe bilden sieben Medaillons mit Passionsszenen einen Halbkreis. Rohe Werkstattarbeit. Von Merlo: Organ f. chr. K. 1866, dem Meister selbst zugeschrieben, ebenso Nachrichten, S. 70.

— *St. Kunibertkirche. Altarwerk.*

Die Auferstehung. In der Mitte entschwebt Christus, auf Wolken stehend, dem Grabe, um das zwei Wächter in türkischer Tracht gelagert sind. Links von diesen steht die hl. Maria und die hl. Ursula mit knienden Frauen, sowie der geistliche Stifter mit einem Hunde. Zur Rechten St. Kunibert im Ornate und St. Sebastian. In der Höhe ein Engel mit Spruchband. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Auf den Flügeln in Nischen rechts St. Johannes Evangelista, links St. Johannes Baptista.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II S. 497. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 522. Lübke: Geschichte der deutschen Kunst S. 704.

Kreuzigung Christi, geringwertige und verdorbene Arbeit eines Nachfolgers.

St. Kunibert, Margaretha und geistlicher Stifter. ebenso.

— *St. Severinskirche.*

Grosses Altarwerk. In der Mitte in reicher, üppiger Renaissancehalle Christus und die Apostel in sehr bewegten Gruppen zum heiligen Abendmahle versammelt. Im Hintergrunde Blick in die Küche. Auf den Flügeln: rechts die Begegnung Abrahams mit Melchisedek, links die Mannalese. Auf den Aussenseiten: Heiligengestalten. Aus der letzten Zeit.

Merlo: Nachrichten S. 71 u. Organ für christl. Kunst 1866. Kugler: Kleine Schriften II S. 317. Woltmann-Woermann: Geschichte d. Malerei II S. 498. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 523.

— *Museum Wallraf-Richartz.*

No. 219. Martyrium der heiligen Ursula. Die Heilige kniet rechts im Vordergrunde im Gebet und erwartet den tödlichen Pfeil, den soeben ein zwerghafter Schütze zur Linken auf sie absendet. Im Mittelgrunde vor Zelten einige Krieger. Neben der Jungfrau rechts die Leiche eines Geköpften, dessen Haupt und abgehauene Hand. Weiter zurück in der lichten Landschaft das Martyrium der anderen Jungfrauen. Am Boden ein Wappen.

Das zartbehandelte Bildchen zeigt in der Landschaft und in einigen Köpfen, namentlich dem des Alten im Mittelgrunde, noch starke Anklänge an Quentin Massys. Holz, h. 0,48, br. 0,38.

Lübke: Geschichte der deutschen Kunst S 704.

No. 275. Das Mahl der hl. Ursula beim Papste. Die Heilige, drei Frauen, ein Kardinal und ein Bischof sind um einen mit Speisen besetzten Tisch versammelt. Engel bedienen sie. Fragment. Leinwand, h. 0,67, br. 0,29.

No. 287. Zwei Szenen aus der Legende der hl. Ursula, ihre Abreise von England und die Ankunft in Köln, von gotischer Architektur umrahmt. Figurenreiche Darstellungen in grossen Landschaften, eine Ansicht von Köln, Gebäude, Schiffe etc. Leinwand, h. 1,45, br. 1,59.

No. 300. Die heilige Ursula im Kreise ihrer Gefährtinnen in einem Saale thronend. Vorn die vorzüglichen Porträts der Stifter aus der Familie Strauss. Unten eine lange Inschrift. Leinwand, h. 1,50. br. 0,83.

No. 275, 287, 300 gehören wahrscheinlich zu einem Cyklus, es sind flüchtige, dekorative Arbeiten aus früher Zeit.

No. 304. Die hl. Maria und Johannes stehen klagend in einer schönen, gebirgigen Landschaft. Unten links kniet die Stifterin, eine Äbtissin, vor dieser ein Spruchband mit den Worten: Miserere mei | deus | Cristina edel | kynt | abbatissa. Vorzügliche, ziemlich frühe Arbeit des Meisters in bräunlichem Ton. Holz, h 0,66, br. 0,63.

No. 357. Die Anbetung der heiligen drei Könige. In der Mitte des Bildes sitzt Maria mit rotblondem Haar vor einem

Teppich, den Engel halten. Sie bietet das Kind dem greisen Könige dar, der rechts vor ihr im Gebet kniet und sein Geschenk, ein Gefäss mit Goldstücken, auf den Boden gestellt hat. Hinter ihm wird der Mohrenfürst sichtbar, dem ein Diener kniend das Gefäss mit seiner Gabe überreicht, ihm gegenüber, zur Linken des Beschauers, lässt der dritte Magier in reichem, schillerndem Gewande sich eben auf das Knie nieder. Hinter dem Vorhang schaut Joseph sinnend hervor. Den Mittelgrund des Bildes nimmt das Gefolge der Fürsten ein, das sich zwischen den Ruinen gruppiert hat. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Holz, h. 1,09, br. 1,47.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 497. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 523.

No. 358. Die heilige Ursula in halber Figur. Sie ist ganz von vorn sichtbar, wendet aber die Augen, indem sie den Kopf etwas schief stellt nach rechts. Die Züge der Heiligen sind porträtartig behandelt und von fast unschönen Formen. Die Nase ist lang und etwas überhängend, die Unterlippe steht ein wenig vor, in den Winkeln ist der Mund eingezogen. Die Jungfrau trägt einen reichen Kopfputz, ein gelbes, gesticktes Mieder mit dunkelroten, weiten Ärmeln und einen blauen Mantel. Ihr rötliches Haar hängt vorn zu beiden Seiten offen herab. In der linken Hand hält sie mit zierlich gespreizten Fingern einen Pfeil, in der rechten ruht ein Gebetbuch. Den Hintergrund bilden hohe festungsartige Gebäude und Bäume. Fein durchgeführtes Bildchen aus dem Beginne der mittleren Periode. Holz h. 0,28 br. 0,19. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 497 citieren das Gemälde unter der Bezeichnung: Das Martyrium der heiligen Ursula und setzen es in die Frühzeit. Vielleicht liegt hier aber eine Verwechselung mit No. 219 vor.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 522.

No. 375. Die heilige Maria steht nach rechts gewandt auf der Mondsichel und hält das lebhaft bewegte Christkind in den Armen. Auf dem Haupte trägt sie eine Krone und eine Glorie umgiebt sie.

No. 376. Der heilige Stephan im Profil nach links ge-

wandt in vollem Priesterornate. Der Kopf ist porträtartig behandelt, vor ihm kniet der geistliche Stifter, nach dem Wappen am Boden zu schliessen aus der Familie Rensing. Dies Porträt zeichnet sich vornehmlich durch die Innigkeit des Ausdrucks und durch vollendete Durchführung aus. Den Hintergrund bildet eine bergige Landschaft. Holz h. jede Tafel 0,92 br. 0,31.

Photographie von Creifelds in Köln.

No. 377 und 378. Der heilige Vitalis und der heilige Lucas; mit Ausnahme der Köpfe und Hände grau in grau gemalt. Das Ganze bildet ein Diptychon. No. 375 und 376 sind die Innenseiten, No. 377, 378 die Aussenseiten. Hauptwerk aus späterer Zeit ganz unter italienischem Einfluss.

Merlo: Nachrichten S. 70. E. Weyden, Deutsches Kunstblatt II. 1851. S. 270. Kugler: Kl. Schriften II. S. 316.

No. 379. Klage um den Leichnam Christi. Der Körper des Erlösers ruht auf dem Schosse der Mutter Gottes. Johannes hält das Haupt Christi, während Magdalena kniend die Hand des Heilands küsst. Die beiden anderen Marien und zuletzt Joseph von Arimathea und Nikodemus vervollständigen die etwas ausstudierte Gruppe, welche nur die linke Hälfte des Bildes füllt. Rechts kniet die geistliche Stifterin. Den ganzen Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft. Die Farben sind überaus grell und hart. Charakteristisches Bild aus späterer Zeit. Holz h. 0,73 br. 0,59.

No. 386. Die Steinigung des heiligen Stephan. Der Heilige empfängt kniend in der Mitte der Darstellung das Martyrium, rechts stehen einige Zuschauer, links bewacht Saulus die Gewänder der Peiniger. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Flüchtige Arbeit aus späterer Zeit. Holz h. 0,23 br. 0,57.

No. 388. Kreuzigung. In der Mitte Christus zwischen den beiden Schächern am Kreuze erhöht; an dessen Fuss kniet Magdalena im Gebet. Links sinkt Maria in Ohnmacht und wird von Johannes und einigen Frauen unterstützt. Rechts hinter Magdalena kniet der Stifter in schwarzem, pelzverbrämtem Mantel, eine gute Porträtfigur. Hinter ihm Kriegsvolk zu Fuss und zu Pferd. Gutes Werk aus späterer Zeit. Holz h. 0,77 br. 0,67.

Merlo: Nachrichten. S. 70.

No. 392. Szenen aus der Legende des heiligen Victor und der thebaischen Legion. — In der untersten Reihe (von fremder Hand!): Der Abschied des Heiligen und der Seinigen vom Kaiser Maximinian, der mit drei Männern seines Gefolges vor einem Thor steht. — Mittlere Reihe: St. Victor und die thebaische Legion empfangen den Segen des Papstes Marcellinus, der ihnen aus einer Renaissancehalle mit drei Geistlichen entgegenkam, zwischen den Säulen des Gebäudes erscheinen die Porträts Barthel Bruyns und des Meisters vom Tode Mariä. Auf dem Sims zwischen reichem, dekorativem Schmuck stehen zwei Genien mit Emblemen, von denen eines das Datum 1529 aufweist. Weiter zurück in einer dritten Reihe und in der Ferne ist die Überbringung eines Schreibens durch einen Boten in zwei Gruppen geschildert.

No. 393. Szenen aus der Legende der heiligen Helena. Oberste Reihe: In einem Innenraum, dessen Fenster den Ausblick in die Ferne gestatten, sitzt links unter einem Baldachin der Papst Sylvester zwischen Konstantin und Helena und erweckt einen Stier, den die Rabbiner durch ein Zauberwort getötet hatten; die Juden umstehen erstaunt und erschreckt diese Gruppe. Rechts in demselben Raume: Helena kniet vor Sylvester und empfängt die Taufe, ein Ministrant begleitet den Papst. Weiter rechts steht die Heilige mit dem Kreuze im Eingang einer Kapelle und redet mit einem Manne, daneben ein Zuschauer. In der mittleren Reihe: Die Auffindung des heiligen Kreuzes, welches in Gegenwart der Kaiserin ausgegraben wird. Unterste Reihe: Rechts eine Kirche, in der ein Geistlicher und zwei Männer stehen, zwei Leichen werden zu dem Thor derselben herangetragen. Links steht Sta. Helena mit sprechender, erstaunter Gebärde, weiter zurück zwei Frauen ihres Gefolges.

Beide Gemälde waren früher als „unbekannter Gegenstand“ katalogisiert. Wichtige Vorgänge der Legenden fehlen offenbar, sie waren vielleicht auf jetzt verlorenen Bildern dargestellt. Die Rückseiten der Tafeln sind mit Tannenholzbrettern verkleidet, doch erkennt man an der Vorderseite, dass diese selbst aus

Eichenholz bestehen. Zum Teil gute, eigenhändige Werke Bruyns. h. 1,45 br. 0,74.

No. 394. Der heilige Anno mit der knienden Stifterin Bela Bonenberg. Zu ihren Füssen das Wappen der Clapis. Weich und flüchtig in der Ausführung, aber doch wohl dem Meister selbst zugehörig. Holz h 0,84 br 0,31.

Merlo: Annalen des histor. Vereins. Heft 18. S. 19.

Nr. 356. Porträt des Bürgermeisters Arnold van Browiller, in vollem pelzverbrämten Ornate, eine Mütze auf dem Haupte. Der Dargestellte ist von vorn sichtbar, doch wendet sich der energische, bartlose Kopf nach rechts. Die linke Hand ruht auf einer Balustrade und hält einen Brief, die rechte stützt sich auf den weissen Stab. Durch einen Bogen im Hintergrunde Blick in eine waldige Landschaft. Am Rahmen die Aufschrift: HER ARNOLT VAN BROWILLER BVRGEMEISTER ZO COELLEN AETATIS 62 Ao 1535. Holz. h. 0,56 br. 0,37.

Merlo: Nachrichten S. 70. Organ für christl. Kunst 1866. Weyden: Deutsches Kunstblatt II. 1851. S. 269. Foerster: Geschichte der deutschen Kunst II. S. 179. Kugler: Geschichte der Malerei II. S. 594. Waagen: Handbuch II. S. 324. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 498 mit Abbildung. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei S. 524. Lübke: Geschichte d. deutsch. Kunst 1890. S. 706 mit Abbildung. — Photographie Creifelds.

Nr. 358a. Porträt des Peter van Clapis. Medaillonbrustbild. Der bartlose Kopf mit dicker Nase und stark in den Winkeln herabhängendem Munde wendet sich nach rechts. Ein schwarzes Barett wirft dunkle Schatten über die Stirn. Von seiner Kleidung ist der braune Pelz, der die Schultern deckt, schwarzer Rock und gefälteltes Hemd sichtbar, auch guckt ein Stück einer goldenen Kette unter dem Mantel hervor. Die vom Rahmen überschnittene Hand hält eine Rolle. Auf dem blauen Hintergrunde die Aufschrift: Spes mea | deus. Auf dem Rahmen steht: IN DEM JAER 1537 WAS ICH PETRVS VAN CLAPIS DER RECHTEN DOCTOR IN DIESER GESTALT 57 JAER ALT. — Holz rund. Durchmesser: 0,10.

Merlo: Nachrichten S. 71 u. Annalen Heft 18. S. 18. Woltmann-Woermann: Gesch. d. Malerei II. S. 498. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malere S. 524.

Nr. 359. Weibliches Bildnis nach links gewendet. Die Dargestellte zeigt sehr blühende, frische Gesichtsfarben. Sie trägt Haube und Schleier und ist mit einem schwarzen Mantel bekleidet, dessen Pelzfutter am rechten, umgelegten Ärmel hervorschaut. In den Händen hält sie einen roten Rosenkranz. Auf dem grünen Hintergrunde die Aufschrift: ANNO SALVTIS 1538 ÆTATIS 45. Holz. h. 0,47, br. 0,33.

Merlo: Nachrichten S. 70. Woltmann-Woermann: Geschichte d. Malerei II. S. 498. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei S. 524.

No. 360. Ein kniender Priester in ganzer Figur nach rechts gewendet, zwischen zwei Säulen. In den gefalteten Händen hält er seine rote Mütze. Unten rechts ein Wappen. Hintergrund schwarz. Flügelbild eines Altärchens. Holz. h. 0,25. br. 0.18.

No. 362. Bildnis eines jungen, blondbärtigen Mannes aus der Familie Salzburg in halber Figur. Er ist fast en face sichtbar und wendet die Augen etwas blinzelnd nach rechts. Das Inkarnat ist sehr rosig mit grauen Schatten. Der Dargestellte trägt einen Pelzmantel, schwarzen Rock mit roten Ärmeln, ein Barett auf dem Kopfe. In der linken Hand hält er weisse Handschuhe. Eine Balustrade schliesst das Bild unten ab. Auf dem grünen Hintergrunde die Inschrift: ANNO D° 1549 AETATIS SVE 27 und das Wappen. Am Rahmen steht: Bis tria lustra, minus trieteride, tempora natus | Salsburgus, viridi robore, talis erat | Maxima sacrarum, Salsburgus, gloria Legum | Vnica spes generis, fama decusq sui | Acer obit patria, dum munus in vrbe Schabini | Lustraq pro trepidis fert pius arma reis | Summus Agrippinae vocat ad se Praesul Adolphus | Consilium vt dubijs rebus opemq ferat | Tanta suae, primo qui prestat flore Juuentae | Aurea dum faciant, serus vt astra petat. Das Bild ist teilweise übermalt, rührt aber doch wohl vom Meister selbst her. Holz. h. 0,82, br. 0,35.

Merlo: Nachrichten S. 70. Woltmann-Woermann: Gesch. d. deutsch. Malerei II. S. 498. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei S. 524.

No. 363. Bildnis einer Frau aus der Familie Salzburg. Sie ist etwas nach links gewendet und hält in der rechten

Hand einen roten Rosenkranz. Ihre Kleidung ist schwarz, doch schmückt sie eine Haube und ein reicher Metallgürtel. Auf dem grünen Hintergrunde zu den Seiten des Kopfes ANNO Do 1549 — AETATIS SVE 52. Über dem Kopfe das Wappen. Auf dem Rahmen die Inschrift: Nomina tyndaridis, quae ducit clara Lacenae | Sed fato casti, dexteriore, thori | Ter tria lustra videns et vitae quatuor annos | Addita Salsburgo foemina, talis erat | Altera legitvm custos lucretia lecti | Aeternumq, viri, Portia fida, decus. Wenn vom Meister selbst herrührend, stark übermalt. Holz, h. 0,82 br. 0,55.

Merlo: Nachrichten S. 70. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei S. 524.

No. 366. Bildnis einer alten Frau, nach links gewendet. Die Hände sind über dem Leib zusammengelegt. Die Dargestellte trägt eine Haube, schwarzes Kleid und Perlengürtel. Die umgelegten Ärmel zeigen weisses Futter, der Hintergruud ist blau. Aus später Zeit. Holz, h. 0,39, br. 0,27.

No. 371 Bildnis eines bartlosen Mannes, nach rechts gewendet. Er trägt einen Pelzmantel und roten Rock, über dem ein gestickter Kragen sichtbar wird. Ein Gegenstand, den der Dargestellte in der linken Hand hatte, wurde übermalt (vielleicht vom Meister selbst?), jetzt hält er ein paar weisse Handschuhe. Auf dem grünen Hintergrunde die Inschrift: ANNO Dni 1544 AETATIS SVE 38 und das Wappen. Holz, h. 0,47, br. 0,34.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 498.

No. 374. Bildnis einer alten Frau aus der Familie Questenberg. Die Dargestellte wendet sich nach links, sie ist schwarz gekleidet, mit Haube, Gürtel und Kette geschmückt. In den Händen hält sie einen Rosenkranz. Auf dem bräunlichgrünen Grunde oben die Bezeichnung: ANNO 1552, zu den Seiten Wappen. Holz, h. 0,61, br. 0,43.

Merlo: Nachrichten, S. 70. Woltmann-Woermann: Gesch. d. M. II. S. 498.

No. 398. Männliches und weibliches Bildnis in einem Rahmen zusammengefasst, den Bürgermeister Browiller und seine Gattin Helena darstellend. Im Hintergrunde Landschaft. Holz, h. 0,45, br. 0,38.

Nach Merlo: Meister S. 159 u. Organ f. christ. Kunst 1866 im Jahre 1535

entstanden. Woltmann-Woermann: Geschichte d. Malerei II S. 498. Neuerdings vermochte ich dieses Bild nicht mehr im Museum noch im Magazin aufzufinden.

No. 260 und 261. Verkündigung und Geburt Christi. Gute Arbeiten, der Frühzeit des Meisters nahestehend, werden von Direktor Dr. Thode als eigenhändige Werke Bruyns angesehen („liebenswürdig, aber doch zu schwach für Bruyn selbst". Dr. L. Scheibler). Holz, h. 0,55, br. 0 35.

No. 267. Die Madonna mit dem Kinde, umgeben von den Heiligen Katharina, Thomas, Barbara und Johannes. Unten kniet ein geistlicher Stifter. Hinter den Gestalten ein roter Vorhang, zu den Seiten Landschaft. Schwaches Schulwerk aus früher Zeit. Holz, h. 0,60, br. 0,52.

No. 274. Altar mit der Verkündigung in dem Mittelbilde, auf den Flügeln: links St. Mathias mit einem Donator und rechts St. Margaretha mit Donatrix. Das Mittelbild scheint teilweise übermalt zu sein. Das Werk steht der Art der Frühzeit sehr nahe, namentlich zeigen die Köpfe und die Gewandung der Frauen auf dem rechten Flügel grosse Verwandtschaft mit Bruyn, von Direktor Dr. Thode dem Meister selbst zugeschrieben. Holz, Mittelbild h. 0,89, br. 0,57. Flügel h. 0.89, br. 0,25.

No. 263. Kreuzabnahme. Dichtgedrängte, figurenreiche Komposition. Im Hintergrunde eine Landschaft. Holz, h. 0,85, br. 0,62.

Von Direktor Dr. Thode vermutungsweise Barthel Bruyn unter dem Einfluss des Meisters vom Tode Mariä benannt. Bredius und Dr. Bode erkannten hier den Geertgen van St. Jans. (Bredius: Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. Photogravüre-Prachtwerk. S. 92.) „Als ich kürzlich mit Bode die Kölner Galerie besuchte, entdeckte er dort in einer Kreuzabnahme (No. 263), bisher als Altkölnische Schule katalogisiert, die Arbeit unseres Künstlers. In der That musste ich ihm sofort beistimmen. Besonders schlagend sind die weinende, rechts die händeringende Frau und in der Mitte die Magdalena, welche Maria stützt." — Dr. L. Scheibler ist dazu geneigt, das Bild dem Quentin Massys zuzuteilen, ich möchte es für ein Schulwerk dieses Meisters ansehen.

Photographie von Creifelds.

No. 331. Ecce homo und Abschied Christi von seiner Mutter. Holz, h. 1,49, br. 1,09. Nachfolger Bruyns. Das Bild, in dem Stil der Spätzeit gemalt, ist schwächlicher in der Behandlung und in den Idealtypen, als der Meister selbst.

No. 389. Verhöhnung Christi. Im Mittelgrunde die Geisselung. Holz, h. 1,84, br. 0,84. Nachfolger Bruyns. Roh in den Typen wie in der Durchführung.

No. 390. Kreuzigung Christi. Holz, h. 0,61, br. 0,95. Der Art seiner Schule verwandt.

Merlo: Nachrichten S. 70.

No. 391. Der heilige Johannes und die heilige Magdalena. Vor ihnen knien die Donatoren, ein Mann mit sieben Söhnen und eine Frau mit fünf Töchtern. Holz, h. 0,61, br. 0,95. Schwaches Schulbild aus späterer Zeit.

No. 399. Acht Darstellungen aus der Passion. Holz, h. 0,60, br. 0,78. Schwache und rohe Schularbeit.

No. 602. Das Abendmahl. Werkstattarbeit. Holz, h. 0,37, br. 0,25.

No. 591. Ecce homo auf schwarzem Grunde. Werkstattarbeit. Holz, h. 0,33, br. 0,26.

No. 579. Die Madonna mit dem Christuskind auf ihrem Schosse, von einem geistlichen Stifter verehrt. Nachfolger Bruyns. Holz, h. 1,87, br. 0,86.

No. 384. Gastmahl des Pharisäers. Holz, h. 0,23, br. 0,69. Nachfolger des Meisters.

No. 385. Auferweckung des Lazarus. Holz, h. 0,23, br. 0,68. Nachfolger des Meisters.

No. 395. Altar mit der Geburt Christi im Mittelbilde, auf den Flügeln Arnold Browiller und seine Gattin Helene mit ihren Patronen. Holz, Mittelbild h. 0,89 br. 0,52, Flügel h. 0,89 br. 0,21. E. Weyden: Deutsches Kunstblatt Jahrgang II. (1851) S. 268 benennt den Altar statt H. Holbein vermutungsweise Barthel Bruyn. Nach Merlo (Nachrichten) und Waagen (Handbuch), ein echtes Werk dieses Meisters aus seiner Frühzeit, nach meiner Überzeugung nur eine geringe und namentlich in den Flügeln überaus flaue Schulkopie. Die Darstellung im Mittel-

bilde scheint übrigens auf den Meister des Todes Mariä zurückzugehen, eine andere veränderte Kopie besitzt das Museum unter No. 309; dies Gemälde zeigt aber keine Verwandtschaft mit Bruyn oder seiner Schule.

No. 401 und 402. Zwei Flügel eines Altares. — Ein Bischof im Profil steht in einer Landschaft nach rechts gewandt, vor ihm kniet ein bartloser Donator in schwarzem Pelzmantel nebst seinem Sohne. Die heilige Margaretha nach links gewendet, empfiehlt eine kniende Frau und deren Tochter. Am Boden der Drache als Attribut der Heiligen und die Wappen der dargestellten offenbar kölnischen Familie (dasselbe Wappen No. 371). Im Hintergrunde eine gebirgige Landschaft. Dies Werk wurde von Prof. Justi, Bode, Dr. Scheibler: Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen II. 1881 Heft IV. und Woltmann-Woermann: Geschichte d. M. II. S. 538 dem Jan van Scorel zugeschrieben. Die Heiligengestalten, die kreidigen Farben, die Landschaft mit ihrem schwarzgrünen Laub und den grauweissen Fernen haben die genannten Kenner gewiss dazu geführt, hier die Hand des romanisierenden Holländers zu erkennen; auch schienen die in dem Hintergrunde angebrachten Architekturen am ehesten für diesen weitgereisten Meister zu sprechen. Jedoch die Porträts, vor allem das des Stifters erscheinen mir durchaus von kölnischem Gepräge und auch im übrigen ist die hier angewandte Manier mit der Gepflogenheit der Spätzeit Bruyns und seiner Schule keineswegs unvereinbar. Ich möchte beide Flügel einem Nachfolger Bruyns in Köln zuschreiben. Neuerdings sprach auch Prof. Justi mir gegenüber eine ähnliche Ansicht aus.

No. 361. Bildnis einer bleichen Dame. Sie hält eine Nelke in der rechten Hand. Die Linke ist auf eine Balustrade gelegt. Die Farbe ihres Kleides ist schwarz und rot. Auf dem Kopfe trägt sie eine reiche Haube. Der Hintergrund ist grün. Holz h. 0,35 br. 0,30.

No. 364. Bildnis eines bartlosen Mannes, mit einem Pelze bekleidet, ein Buch in der rechten Hand. Er blickt nach

links. Vor ihm auf einer Balustrade liegt seine Mütze. Hintergrund grün. Holz h. 0,64 br. 0,29.

No. 365. Gegenstück zum vorigen Bilde. Bildnis einer Frau, einen Rosenkranz in den Händen haltend. Vor ihr auf einer Balustrade liegt ihr Gebetbuch. Hintergrund grün. Holz h. 0,64 br. 0,29.

No. 396. Bärtiger Mann nach rechts blickend fast en face sichtbar. Er hält ein rotes Buch in den Händen. Grüner Hintergrund. Holz h. 0,41 br. 0,30.

No. 397. Bildnis einer Frau in reicher Kleidung. Sie wendet sich nach links. Die Hände sind gefaltet. Grüner Hintergrund. Gutes Werkstattbild. Holz h. 0,40 br. 0,30.

No. 405. Bildnis des Bürgermeisters Gail und seines Sohnes, kniend in ganzer Figur. Holz h. 0,52 br. 0,26.

No. 406. Die Gattin desselben einen Rosenkranz in den Händen, kniend in ganzer Figur. Holz h. 0,52 br. 0,26.

No. 407. Bildnis eines blondbärtigen Mannes nach rechts gewendet, durch einen Bogen im Hintergrunde Ausblick in die Landschaft. Bez. Ao 1565. ÆTATIS 23. Holz h. 0,76 br. 0,32.

No. 413. Bildnis eines Knaben ganz en face, einen Apfel steif in der Hand haltend. Umschrift: 2 zwielin van 9 Jaren den dinstach vur ſāt Gerioen Jacop Voß veschreiber kinder Ao 1571.

No. 414. Bildnis der Zwillingsschwester des ebengenannten. Sie ist nach links, dem Bruder zugewendet und hält eine Nelke steif in der rechten Hand. Umschrift: 2 zwielin van 9 Jaren den dinstach vur ſāt Gerioen Geirdruchgen Voß Jacob Voß veschreiber kinder Ao 1571. Halbfiguren. Holz, rund, Durchmesser: 0,29. Manche Einzelheiten in diesen Bildern erinnern an die Art Barthel Bruyns des jüngeren.

No. 419. Bildnis des Bürgermeisters Peter von Heimbach. Schwaches Werkstattbild, hat sehr gelitten. Bezeichnet ANNO 1545. Holz, h. 0,62, br. 0,42. Nach Merlo: Nachrichten S. 70, eine eigenhändige Arbeit des Meisters.

No. 426. Bildnis eines graubärtigen Alten nach links gewendet. Ein rotes Buch in der Hand haltend. Bez. ANNO 1575. ÆTATIS SVÆ 65. Holz, h. 0,47, br. 0,38.

No. 427. Weibliches Bildnis. Die Dame in reicher Kleidung hält eine Nelke und einen Rosenkranz. Bez.: ÆTATE 26. Holz, h. 0,42, br. 0,33.

No. 428. Bildnis eines schwarzbärtigen Mannes nach rechts gewendet. Holz, h. 0,60, br. 0,45.

No. 433. Bildnis einer Frau, vor ihr in kleinerem Massstab ihre drei Töchter. Holz, h. 0,68, br. 0,35.

No. 438. Bildnis eines jungen Mannes, nach rechts gewendet, eine Nelke in der linken Hand haltend, in der rechten weisse Handschuhe. Er trägt einen Pelzmantel und Barett. Hintergrund grün. Wirkungsvolles Schulbild. Holz, h. 0,48, br. 0,34.

No. 439. Männliches Bildnis, nach rechts. Der Dargestellte hat einen rötlichen Bart und ist mit einem Pelzmantel und Barett bekleidet. In der rechten Hand hält er ein Buch, die Linke ist auf einen Totenkopf gelegt. Bez. ANNO DNI 1557. ÆTATIS SVE 44. Sehr rosig im Fleischton. Holz, h. 0,52, br. 0,40.

Im Besitze des Verwaltungsrates des Gymnasial- und Stiftungsfonds, jetzt im Museum ausgestellt.

No. 363a. Diptychon des Bürgermeister Pilgrum und seiner Gattin Anna Strauss. Auf der Rückseite eine Vanitas. Von Merlo (Nachrichten S. 71.) dem Barthel Bruyn zugeschrieben, nach Janitschek: Geschichte der deutsch. M. S. 524 aus der Spätzeit des Meisters. (c. 1551.) Zweifellos aber ein charakteristisches Werk des Meisters vom Tode Mariä und wohl in den 20iger Jahren entstanden. — (Derselben Ansicht auch Dr. L. Scheibler.)

— *Sammlung Clavé von Bouhaben.*

Flügelbild eines Altares, einen knienden Stifter darstellend. Holz, c. 1 m h. und 0,25 br. (Selbst nicht gesehen, gütige Notiz des Herrn Dr. Scheibler.)

— *Sammlung Dormagen.*

Verkündigung. Die Madonna kniet rechts in blauem, goldgesticktem Gewande und wendet sich zum Engel, der links herantritt. Die Taube des hl. Geistes wird über Maria sichtbar. Das Christkind, das Kreuz schulternd, schwebt herab. Durch das Fenster sieht man Gottvater. Den Hintergrund bildet das Gemach der hl. Jungfrau mit rotbehängtem Bette. Die runden Gesichter zeigen etwas kurze, grobe Züge. Die Durchführung ist flüchtig — Frühzeit. — Leinwand, h. 1,50, br. 1,20.

Zwei Fragmente aus Darstellungen einer Legende. Männliche Halbfiguren in einer Landschaft. Aus mittlerer Zeit. Auf Pergament gemalt.

Vier Tafeln. Zweimal dasselbe Stifterpaar, kniend in ganzer Figur, auf grauem Grunde. Geringe Schularbeit.

Bildnis eines 27jährigen Mannes, ganz en face. Datiert 1528 (in französischen Worten). Grüner Hintergrund. Nach Merlo (Nachrichten S. 71.) ein Werk Bruyns, in der That aber wie Dr. L. Scheibler (Repertorium VII.) darthat, das späteste datierte Bild des Meisters vom Tode Mariä.

— *Bei Herrn Franz Hax.*

Altärchen mit der Krönung Mariä im Mittelbilde, auf den Flügeln Dr. Peter von Clapis als St. Jvo und dessen Gattin Bela Bonenberg als Sta. Anna. Datiert 1515.

Aussen, grau in grau, die Verkündigung. Holz, Mittelbild h. 0,86. br. 0,55. Flügel bei derselben Höhe 0,23 br. Früher im Besitze Merlos, dann bei Herrn Raderschatt. Kugler (kl. Schriften II. S. 310) schrieb das Werk dem Meister der hl. Nacht in der Sammlung Zanoli d. h. der Frühzeit des Meisters vom Tode Mariä zu, Dr. L. Scheibler erkannte es als ein Jugendwerk Bruyns.

Merlo: Peter von Clapis in den Annalen des histor. Vereins Heft 18. S. 16—18. Püttmann: Kunstschätze am Rhein S. 433—434. Kugler: Handbuch S. 788. Woltman-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 497. Janitschek: Geschichte der deutsch. Malerei S. 522.

Weibliches Bildnis in reicher Tracht, nach links gewendet, Brustbild auf grünem Grunde. Vorzügliches Werk des Meisters aus der mittleren Zeit. Holz, h. 0,32, br. 0,26.

— *Bei Herrn Domkapitular Schnütgen.*

Anbetung der heiligen Dreikönige in reicher, üppiger Architektur. Im Hintergrunde die Darstellung im Tempel und die Flucht nach Ägypten.

Der heilige Bartholomaeus und die heilige Lucia in ganzer Figur. Holz h. c. 1,50 br. 0,70. Vorzügliche Arbeiten aus der mittleren Zeit.

Verkündigung und Geburt. Flügel eines Altarwerkes. Flüchtige dekorative Arbeiten, vielleicht vom Meister selbst herrührend, haben leider gelitten.

Darmstadt, *grosshersogl. Gemäldegalerie.*

No. 194. Zwei Flügel eines Altares. Links St. Florian(?) mit einem Stifter und vier Knaben. Rechts St. Johannes Evangel. den Kelch segnend, mit einer Stifterin und deren vier Töchtern. Sehr rötlich im Inkarnat. Schwaches Schulbild. Holz, h. 0,42 br. 0,22 jede Tafel.

Nr. 195. Christus im Profil nach links. Die Rechte ist segnend erhoben, in der linken Hand hält er eine Krystallkugel. Halbfigur in grauem Gewande, den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Am Rahmen stehen die Worte: Optimi ac ter maximi Servatoris Jesu Christi ad veram ex antiquissimo eoque avreo Archetypo forman exactissime efficta imago. Auf der unteren Seite des Rahmens: A redempto orbe anno 1514 (?!) Holz, h. 0,60, br. 0,38. Werkstattarbeit. Nach Thode: Schule des Barthel Bruyn.

No. 198. Bildnis einer jungen Frau, nach links gewendet, in reicher Tracht. Sie hält eine Blume in der rechten Hand, Unten eine Balustrade. Der Hintergrund ist blaugrau. Hier die Aufschrift: ANNO 1539 ÆTATIS SVAE 26. Holz, h. 0,42, br. 0,31. Werkstattarbeit. Nach Direkt. Dr. Thode eigenhändiges Werk des Meisters. Ebenso nimmt W. Schmidt das Bild mit Bestimmtheit für Barthel Bruyn selbst in Anspruch. „Kritische Bemerkungen über die grossherzogl. Gemäldegalerie zu Darmstadt.“ Repertorium I. S. 250 fg.

No. 199. Weibliches Bildnis, nach links gewandt. Die Dame trägt bräunliches Kleid, die rechte Hand hält einen Rosenkranz, die linke ruht auf dem Tisch. Bräunliche Schatten. Gutes Schulbild, nach Thode echt. Holz, h. 0,43, br. 0,25.

No. 200. Die Kreuzigung. In der Mitte Christus am Kreuze, Engel schweben um dasselbe und fangen das Blut des Erlösers in Kelchen auf. Maria und Johannes stehen neben dem Kreuze, an dessen Stamm Magdalena kniet. Hinter Maria nahen zwei heilige Frauen, hinter Johannes Nikodemus und Joseph von Arimathia. Den Hintergrund füllt eine reiche, phantastische Landschaft in blaugrünem Ton. Schulwerk. Holz, h. 0,82, br. 0,61.

No. 201. Der Papst St. Clemens, St. Ewald und St. Kunibert, vor einem Vorhange stehend, rechts ein geistlicher Stifter mit einem Zettel, worauf die Worte stehen: ora pro me Cyriace martir inclite. Holz, h. 0,78, br. 0,71. Werkstattarbeit, nach Thode Schulwerk.

No. 202. Doppelbildnis eines Ehepaares. Der Mann in schwarzem, pelzverbrämtem Rocke, auf dem Kopfe eine schwarze Mütze, in der Hand ein Paar Handschuhe. Die Frau in schwarzem Kleid und weisser Haube. Monogramm aus H und B zusammengesetzt und die Jahreszahl 1550 im Grunde des männlichen Bildnisses. Holz, h. 0,53, br. 0,20 (jede Tafel). Schulwerk.

No. 203. Bildnis eines alten Mannes, nach links gewendet. Er ist mit einem Pelzrock und schwarzer Mütze bekleidet, die Hände sind übereinander geschlagen und halten einen Rosenkranz. Das Bild hat sehr gelitten. Schulwerk. Holz, h. 0,42, br. 0,29.

No. 204. St. Helena und ein geistlicher Stifter nach rechts gewendet. Die Heilige ist sehr schwächlich in der Bewegung, bleiches Inkarnat, Kniestück. Hiermit in einem Rahmen vereint: St. Kunibert in ganzer Figur. Schulwerk. Holz, h. 0,41, br. 0,12 (jede Tafel).

No. 205. St. Franziscus mit einem knienden Stifter. Holz, h. 0,47, br. 0,23. Schwaches Schulbild.

No. 255. Verkündigung. Die heilige Jungfrau kniet rechts in blauem Gewande an einem Betstuhl. Hinter ihr das rot-

behängte Bett, ihr zur Seite Lilien. Links naht der göttliche Bote im Priestergewande mit Scepter und Spruch: Ave grazia plena dominus tecum . . . In der Höhe die Taube des hl. Geistes, auf einem Strahle schwebt das Christkind das Kreuz tragend, herab. Den Hintergrund bildet das Gemach der hl. Maria. Holz, h. 0,48, br. 0,34. Nach Scheibler Werkstattarbeit, nach Thode und meiner Ansicht ein frühes Werk des Meisters selbst.

Dessau. *Amalienstift.*

No. 151 und 243. Gegenstücke, ein weibliches und ein männliches Bildnis, dort Holbein-Schule benannt. In der Art des Barthel Bruyn oder seiner Schule.

Dresden. *Königl. Gemäldegalerie.*

No. 1965. Die Abnahme Christi vom Kreuze. Der Leichnam des Erlösers wurde soeben vom Kreuze gelöst und gleitet nun gestützt durch Simon von Cyrene in die Arme der um den Stamm versammelten Angehörigen. Die Muttergottes wird von Johannes aufrecht erhalten und drückt die Hand des Heilands liebevoll an die Wange. Magdalena kniet ihr zu Füssen, nur vom Rücken sichtbar. In der Höhe schweben zwei nackte Engel. Auf Goldgrund. Eichenholz, h. 0,87 1/2, br. 0,69 1/2.

Photographische Gesellschaft.

Vermutungsweise schreibt Direktor Woermann das Bild dem Barthel Bruyn zu (Katalog 1887 S. 624). Dr L. Scheibler hält diese Benennung für zweifelhaft aber nicht für unmöglich. Direkt. Dr. Thode erkennt hier ein frühes Werk des Meisters vom Tode Mariä unter dem Einfluss des Meisters des Bartholomäus. Diese Einwirkung namentlich des Kreuzaltares auf den Urheber unseres Bildes ist auch in der That ganz unverkennbar und tritt namentlich in den Engelgestalten und der Gewandung der hl. Magdalena deutlich hervor. Die Komposition scheint mir auch auf den Meister des Todes Mariä zurückzugehen, doch ist die Durchführung zu grob und schwach für diesen Künstler. Ich möchte das Bild für die Arbeit eines Malers ansehen, der sich an den Meister des Todes Mariä anschloss und nun den Einfluss des Meisters des Kreuzaltares erfährt. Eine schwache

Wiederholung des Bildes von fremder Hand in grösserem Massstabe besitzt das Schweriner Museum No. 571.

No. 1966. Die heilige Maria, Johannes und Frauen alle schmerzvoll demselben Ziele zugewandt. Halbfiguren nach links auf schwarzem Grunde. Wahrscheinlich der rechte Flügel eines Altares mit der Kreuzabnahme. Eichenholz, h. 0,76, br. 0,49 ½. Früher vermutungsweise dem Heimskerk zugeschrieben, von Dr. L. Scheibler zuerst als Werk der mittleren Zeit Barthel Bruyns erkannt.

Phot. Braun VIII, 21.

Düsseldorf. *Bei Frau Witwe P. Custodis.*

Feines und ansprechendes weibliches Porträt. Dort Holbein genannt. (Selbst nicht gesehen, gütige Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Thode.)

Eagle House bei Enfield. *Bei Rev. John Füller Russel* (nach Waagen, Treasures II. S. 463.)

„Barthel Bruyn. Zwei Heilige in einer Nische. Zwei gute Bilder aus der Periode des Kölner Meisters, in welcher er am wärmsten in der Färbung war. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.“

Essen. *Stiftskirche.*

Grosses Altarwerk mit der Geburt Christi und der Anbetung der heiligen drei Könige auf den Innenseiten der bemalten Flügel, aussen die Kreuzigung und die Beweinung. Datiert 1524 (?) In Auftrag gegeben 1522. Eichenholz, h. 2,33, br. 1,52 jede Tafel.

Merlo: Nachrichten S. 73. Organ für christl. Kunst 1851. S. 29. Woltmann-Woermann: Gesch. d. Malerei II. S. 498. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei. S. 523. Lübke: Geschichte d. deutsch. Kunst 1890. S. 705.

Frankfurt. *Städel-Institut.*

No. 94. Brustbild eines greisen Mannes in dunklem Rock mit schwarzen Ärmeln und Aufschlägen, ein Barett von derselben Farbe auf dem Haupte. Das etwas fette, bartlose Antlitz mit geistvollen, blauen Augen und energischen Zügen wendet sich nach rechts. Beide Hände ruhen auf einer Balustrade, wo

auch ein Apfel liegt. Die Rechte hält eine Nelke. Im Hintergrunde eine phantastische Gebirgslandschaft mit Felsenthor und Burgen. Das Gemälde hat sehr gelitten und ist teilweise übermalt worden. Dr. Scheibler hält das Bild bis auf die Landschaft für ein Werk des Barthel Bruyn. Dr. Thode ist geneigt, das Porträt dem Scorel, und zwar seiner Spätzeit zuzuteilen. Ich möchte mich dieser Ansicht anschliessen, jedenfalls erscheint mir aber der holländische Ursprung des Werkes zweifellos. Holz, h. 0,56, br. 0,44.

Photographie von Ad. Braun.

No. 95. Brustbild eines Mannes aus der Familie Querfurt. Der bartlose Kopf mit schwarzer Mütze auf dem blonden Haar wendet sich ein wenig nach rechts, wohin die graublauen Augen streng, fast mürrisch blicken. Die Züge sind scharf geschnitten. Die Nase ist leicht gebogen, die schmalen Lippen sind eingepresst und in den Winkeln etwas herabgezogen. Der Dargestellte trägt einen Pelzmantel, unter dem ein tiefrotes Wams und der reichgestickte Hemdkragen hervorschaut. Die Ärmel sind rot. In den mit Ringen geschmückten Händen hält er eine Rolle und eine Metallkugel. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Holz, h. 0,79, br. 0,58.

No. 96. Die Gattin des vorigen fast en face. Das Gesicht zeigt etwas breite Züge und schiefgestellte Augen. Ihre Tracht ist überaus glänzend und kostbar. Stickereien zieren ihren Kragen, Busenlatz, Gürtel und die Haube, sie ist mit reichem Schmuck, Perlencollier, goldener Kette, Ringen etc. ausgestattet. In der rechten Hand hält die Dame ein Nelkensträusschen, die Linke ist geschlossen an das Kleid gelegt. Den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Holz, h. 0,79, br. 0,58. Aus der ersten Reifezeit, um die Mitte der zwanziger Jahre.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 498. Janitschek: Geschichte der deutsch. Malerei. S. 524. Phot. Ad. Braun.

— *Bei Frau Senator Berg.*

Christus als Schmerzensmann zur Linken, rechts Stifter. Bez. 1545, Wappen: flammendes Herz mit Flügeln über drei Hügeln. Devise: FPLA Hinc ad astra.

(Nicht selbst gesehen, gütige Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Thode.)

— *Bei Herrn Salomon Goldschmidt.*

Bildnis des Agrippa von Nettesheim in einem braunen Pelze, lebensgrosses Brustbild. Der Grund ist grün. Bezeichnet zu den Seiten des bartlosen Kopfes 1524 und 38 (scil. aetate). Holz, h. 0,58, br. 0,50. Waagen: Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien 1866 (Samml. Gsell.). „Ernst, bedeutend, klar und warm in einem bräunlichen Ton ganz in Holbeins Art (?) ausgeführt.“ Über Agrippa von Nettesheim vergl. Varrentrapp: Hermann von Wied 1878, S. 84. Morley: Life of Cornelius A of Nettesheim. Eine alte Kopie des Porträts besitzt das Museum in Köln No. 445b. Holz, h. 0,63, br. 0,52.

Glentyan. *Landsitz des Capitain Stirling M. P. in Renfrewshire.* (Nach Waagen: Treasures III. p. 314.)

„Barthel Bruyn: Kreuzigung.“

Gotha. *Herzogliche Gemäldegalerie.*

No. 323. Porträt eines Mannes in mittleren Jahren von finsterem Ausdruck. Das bärtige Gesicht zeigt grobe Züge und wendet sich leicht zur Rechten. Die Hände halten ein Paar Handschuhe und eine Nelke. Auf dem Kopfe trägt der Dargestellte ein schwarzes Barett, er ist mit rotem Sammetrock und schwarzer Schaube mit Pelzkragen bekleidet. Unten schliesst eine Brüstung das Bild ab, der Hintergrund ist grün. Eichenholz, h. 0,77, br. 0,55.

No. 324. Gegenstück zum vorigen Bilde. Die Gattin des eben Beschriebenen, nach links gewendet. Ihr Antlitz mit schiefstehenden Augen und derben Zügen zeigt einen Anflug bäuerischen Stolzes. Sie trägt einen dunklen Mantel mit schwarzem Sammetbesatz und Pelzaufschlägen, darunter werden rote Ärmel und goldgestickter Brustlatz sichtbar. Ihr Schmuck besteht aus einer goldenen Kette, Ringen und einem kostbaren Metallgürtel, dessen Gehänge auf der Brüstung liegt, welche das Bild unten abschliesst. In der Hand hält sie ein Nelkensträusschen.

Von der reichen Haube hing früher ein Schleier herab, der ganze Grund wurde aber übermalt. Eichenholz, h. 0,77 br. 0,55. Beide Porträts haben sehr gelitten, doch scheint mir die Eigenhändigkeit des Meisters zweifellos.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 499.

Haag. *Bei Herrn Baron B. W. J. Pabst van Bingerden.*

Diptychon. Bildnis eines bärtigen Mannes, nach rechts gewendet, in reicher Kleidung. In der linken Hand hält er ein Glas, die Rechte ruht auf einer Brüstung. Auf dem dunklen Hintergrunde: Wappen, die Altersangabe des Dargestellten 34 und das Datum 1529.

Die Gattin des vorigen, nach links gewendet, in kostbarem Schmuck und reicher Tracht. Im Grunde wiederum Wappen, die Altersangabe 28 und die Jahreszahl 1529.

Auf der Rückseite dieses Bildes die Halbfigur einer Lucretia. Die vorzüglichen Porträts hatten leider sehr gelitten, wurden aber neuerdings wieder hergestellt.

Photographien Ad. Braun.

Hamburg. *Bei Herrn Konsul Eduard Weber.*

Die Madonna, das Christkind im Arm, steht auf einem Halbmond in einer Glorie. Über ihr halten Engel ein rotes Zeltdach. Zu ihren Seiten steht rechts St. Benedictus, links Sta. Scholastica. Am Boden Wappen. Aus früher Zeit.

Das Bildchen stammt aus der Sammlung Merlo, später in der Sammlung Fromm.

Merlo: Nachrichten. S. 72. Woltmann-Woermann: Geschichte d. Malerei II. S. 497. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei. S. 522. Jul. von Pflugk-Hartung: Repertorium VIII. S. 82.

St. Annaselbdritt. Auf einem Thron inmitten des Bildes sitzt die hl. Anna, sie hält ein Buch in der Hand und wendet sich zu dem Jesuskinde hin, um ihm einen Apfel darzureichen. Dieses streckt froh das Ärmchen nach der Gabe aus, es steht auf dem Schosse der Jungfrau Maria, die sich links zu den Füssen ihrer Mutter niedergelassen hat. In der Höhe schwebt die Taube des heiligen Geistes und erscheint Gottvater hinter Wolken.

Engel halten hinter dieser Gruppe einen Vorhang. Zur Rechten schliesst St. Gereon sich an, in voller Rüstung, die Fahne mit dem Kreuzeszeichen in der Hand. Er empfiehlt einen geistlichen Stifter, der in kleinerem Massstabe vor ihm kniet. Im Hintergrunde eine lichte Landschaft mit blauen Hügeln, Wasser und Schloss. Das Bild stammt aus der Sammlung Neven in Köln. Bruyn steht hier ganz unter dem Einfluss des Meisters vom Tode Mariae.

Merlo: Meister. S. 159. Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 497. Berliner Katalog 1883. S. 70. Vielleicht denkt auch Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei. S. 522 an unsere Darstellung, indem er aus der Frühzeit „eine Madonna mit dem hl. Georg und dem Donator in der Weberschen Sammlung in Hamburg“ citiert. Jul. von Pflugk-Hartung: Repert. VIII. S. 82. Photographie Creifelds.

St. Bartholomaeus und Sta. Barbara. Halbfiguren in einer Landschaft. Schulwerk aus früher Zeit.

Zwei kleine Flügel. Annaselbdritt und die hl. Elisabeth Almosen spendend. Gute Bilder aus mittlerer Zeit. Stammen aus der Sammlung Ruhl.

Merlo: Nachrichten. S. 71. Jul. von Pflugk-Hartung: Repert. VIII. S. 82.

Die christlichen Stände. Hoch in den Wolken von einem Nimbus umstrahlt, sitzt Christus in rotem Mantel auf einem Regenbogen und bestimmt den Menschen ihr Los und ihre Pflichten. Engel umgeben ihn und verkünden seinen Willen. Auf Erden haben sich drei Gruppen gesondert. Links die Geistlichkeit als Lehrstand. Ein Papst mit den Schlüsseln Petri, ein Bischof (St. Ambrosius?), ein Kardinal, den eine Löwe als St. Hieronymus charakterisiert, und zwei andere Prälaten werden hier sichtbar. Ihre Köpfe, obwohl würdig und bedeutend, sind durchaus bildnisartig behandelt. Über ihnen der von einem Engel gehaltene Spruch: Supplex ora! Auch der Stifter des Gemäldes gehört zu dieser Versammlung, wir finden ihn kniend im Vordergrunde links — eine prächtige Porträtfigur. Gegenüber hat die Schar der Streiter, welche den Wehrstand repräsentiert, Posten gefasst. Unter den gewappneten Idealgestalten unterscheiden wir: Karl den Grossen mit Krone, Schwert und Krystallkugel, St. Gereon, die Rüstung reich mit Renaissanceornament geziert,

St. Georg mit dem Drachen, St. Mauritius und einen Ritter, der das Haupt eines erschlagenen Ungläubigen auf der Lanzenspitze trägt. Über diesen ein Engel mit dem Spruch: Tu protege! Der Nährstand endlich ist durch zwei Bauern vertreten, die in der Ferne der Landschaft, welche zwischen den Gruppen sichtbar wird, ihre Feldarbeit verrichten. Auch ihnen kündet ihre Bestimmung ein Spruch, der auf sie niederfällt: Tuque labora! Vorzügliches Werk aus mittlerer Zeit.

Merlo: Nachrichten. S. 71. Kugler: Kleine Schriften II. S. 310. Becker in Kuglers Museum IV. Jahrg. No. 50. S 399. Jul. von Pflugk-Hartung: Repert VIII. S. 82. Kugler: Geschichte der Malerei II. S. 594. Das Bild stammt aus der Sammlung Lyversberg und befand sich später bei Herrn Haan in Köln.

Brustbild des Bürgermeisters Pilgrum völlig en face. Schularbeit, fast vollständig übermalt. Aus der Sammlung Fromm.

Jul. von Pflugk-Hartung: Repert. VIII. S. 82 nennt das Bild „meisterhaft in der Technik.“

Hannover. *Kestner-Museum.*

Männliches Bildnis. Der Dargestellte mit dunklem Bart wendet sich leicht nach rechts. Er trägt eine rote Mütze auf dem Kopfe. Seine Bekleidung besteht aus einem Pelzmantel, unter dem der schwarze Rock und Hemdkragen hervorschaut. In der linken Hand hält er ein rotgebundenes Buch. Die Rechte ist zusammengeballt und ruht mit einem Stück Mantel auf der Steinbrüstung, die unten das Bild abschliesst. Auf dem blauen Grunde mit Goldschrift die Bezeichnung: links ANNO 1539, rechts ÆTATIS S'VÆ 39. Holz h. c 0,35 br. 0,30.

— *Provinzial-Museum.*

No. 478. Porträt, alte Kopie nach Barthel Bruyn.

Königsberg. *Museum.*

No. 70. Ausstellung Christi.

(Nicht selbst gesehen, gütige Mitteilung des Herrn Dr. L. Scheibler.)

Leipzig. *Städtisches Museum.*

No. 269. Ecce homo. Christus von Pilatus dem Volke dargestellt. Halbfiguren. Dort Schule des Quentin Massys benannt,

zeigt in manchen Einzelheiten deutlich die Hand des Barthel Bruyn. Nach Dr. Thode, dem ich mich anschliesse, Kopie Bruyns nach Quentin Massys.

London. *Tudor-Ausstellung.*

— *Im Besitze von Charles Butler Esq.*

No. 84. Bildnis eines jungen Mannes nach rechts gewendet. Er trägt eine Pelzschaube, rote Brokatärmel und ein Barett auf dem Kopfe. In der linken Hand hält er seine Handschuhe. Datiert 1534. Grüner Grund. Als Holbein ausgestellt.

— *Im Besitze von Henry Willett Esq. in Migthon.*

No. 133. Gegenstück zum vorigen Bilde. Porträt einer Frau nach links gewendet. Sie hält in der rechten Hand eine Nelke. Datiert 1534. Sehr lebhaft in der Farbe. Ohne Namen ausgestellt.

— *Im Besitze des Earl of Crowton.*

Männliches Bildnis nach rechts gewandt, in der linken Hand ein Buch haltend. Bezeichnet ANNO 1540 ÆTATIS SVÆ 25. Grüner Grund. Werkstattarbeit.

Weibliches Bildnis nach links gewandt, in reicher Tracht, ein Goldbrokathäubchen auf dem Kopfe. In der rechten Hand eine Blume. Bezeichnet ANNO 1540 ÆTATIS SVÆ 40. Grüner Grund. Werkstattarbeit.

(Diese vier Bilder habe ich selbst nicht gesehen, gütige Mitteilung des Herrn Dr. von Tschudi.)

Lützschena. *Sammlung des Freiherrn Speck Sternburg.*

Männliches Bildnis h. c. 0,50, br. 0,25.

(Selbst nicht gesehen, gütige Mitteilung des Herrn Dr. L. Scheibler.)

Mainz. *Gemälde-Galerie.*

No. 328. Die Kreuztragung Christi bezeichnet 1567. Schulwerk.

München. *National Museum.*

No. 1058. Mannliches Bildnis.

— *Kgl. ältere Pinakothek.*

No. 52. Die Kreuztragung. In der Mitte der Darstellung ist Christus unter der Last des Kreuzes ins Knie gesunken. Er wendet sein thränendes Antlitz zu Veronika, die kniend das Schweisstuch darreicht. Hinter ihr hebt Simon von Cyrene das Kreuz empor. Der Heiland ist von vier Kriegsknechten umgeben, welche ihn peinigen. Der Eine ganz von hinten sichtbar zieht mit Gewalt an dem Strick, der Christus um die Hüften gelegt ist, die beiden andern schlagen Jesus mit Stöcken und reissen an seinem Haar. Vorn rechts zwei höhnende Knaben. Links sieht man das Thor von Jerusalem, aus dem Reiter hervorsprengen, rechts den Calvarienberg. Holz, h. 0,73, br. 0,57.

Als „Niederrheinisch um 1500“ katalogisiert. Ist nach der Ansicht Dr. Scheiblers und Dr. Thodes — denen ich mich anschliesse — ein frühes Werk des Barthel Bruyn.

Lithographien von Strixner und Heindel.
Merlo: Nachrichten. S. 284. (Hans van Melem.)

No. 68—72. Der Kreuzaltar. Ein Hauptwerk der Frühzeit. Im Mittelbilde erscheint der Heiland am Kreuze. Sein Auge ist gebrochen, der Mund vom letzten Sterbeseufzer noch geöffnet, die langen, mageren Glieder zeigen die Erstarrung des Todes. Kniend umfasst Magdalena den Kreuzespfahl und trocknet ihre Thränen, während sie aus dem Bilde herausblickt. Vorn am Kreuzesstamm liegt der Schädel Adams. Zu den Seiten desselben steht links die Gottesmutter Maria mit gefalteten Händen still vor sich niederblickend und Petrus mit den Schlüsseln, rechts Johannes zu Christus emporschauend und Barbara mit Thurm und Buch. Auf blumiger Wiese haben im Vordergrund die knienden Stifter Platz gefunden, links ein Bürger mit seinem erwachsenen Sohn im Pelzmantel, rechts ein Karthäusermönch. Den Hintergrund füllt eine Landschaft mit der Kreuztragung und einem Ausblick auf Jerusalem. Am Himmel umschleiern Sonne und Mond ihr Antlitz mit Wolken. Holz, h. 0,95, br. 0,73.

No. 69. Bischof mit Lanze und romanischem Kirchenmodell. Unten eine Stifterin. Den Hintergrund bildet eine Landschaft. Holz, h. 0,95, br. 0,32.

No. 70. Die hl. Agnes in einem Buche lesend mit einer Stifterin. Im Hintergrunde Landschaft. Holz, h. 0,95, br. 0,32.

No. 71. Kaiser Heinrich der Heilige, einen Mantel um die Rüstung geschlagen, mit Schwert und Kirchenmodell. Er steht in einer Nische. Bis auf Haupt und Hände grau in grau gemalt. Rückseite von No. 69.

Lithographie Strixner.

No. 72. Die hl. Helena fast en face mit leichter Wendung nach links. Sie hat eine Krone auf dem Haupte, Kreuz und Buch in den Händen. Sie steht in einer Nische. Bis auf Haupt und Hände grau in grau gemalt. Rückseite von No. 70.

Lith. von Strixner. Merlo: Nachrichten S. 283. (Hans v. Melem.) Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 522.

No. 73. Der hl. Johannes in ganzer Figur, nach rechts schreitend, segnet den Kelch, aus dem ein Drache entfährt. Das lockige Haupt, fast im Profil sichtbar, ist etwas geneigt und nach rechts gewendet. Hinter dem Heiligen eine Mauer, über die man in eine Wald- und Berglandschaft blickt. Auf der Höhe eine Burg, im waldigen Thale eine Mühle. Auf der Rückseite: Der Donator mit seinen beiden Söhnen nach rechts. Kniestück, halblebensgross, in der Ecke das Wappen.

No. 74. Die heilige Agnes, nach links gewendet, in ganzer Figur. Sie führt mit der Rechten ein Lämmchen an einem roten Bande, in der linken Hand hält sie ein Buch, in welchem sie liest. Das geneigte Haupt ist mit einer reichen Haube geschmückt. Das prächtige, gestickte Gewand wird teilweise von einem Mantel von knitterigem, unruhigem Faltenwurfe bedeckt. Im Hintergrunde eine Mauer, darüber ein Blick in die Landschaft mit ihren reichen Baumgruppen. Auf der Rückseite: Die Stifterin mit ihren vier Töchtern nach links. Kniestück, halblebensgross. Oben rechts ein Wappen. Holz h. 0,87, br. 0,27. Beide Bilder mit ihren Rückseiten sind Flügel eines Altarwerkes aus der Frühzeit.

Lith. von Strixner und Bergmann. Merlo: Nachrichten S. 283. (Hans v. Melem) Janitschek: Geschichte d. deutschen Malerei S. 522.

No. 75—79. Altarwerk aus der Kirche St. Kunibert in Köln. Ein Hauptwerk aus mittlerer Zeit.

No. 75. Beweinung. Auf Linnen ausgestreckt, ruht am Fusse des Kreuzes der edele Körper des Erlösers. Nichts Krampfhaftes liegt in seiner Haltung, keine unschöne Todesstarre! Die Merkmale seiner Schmerzen sind nur die Wunden in der Seite und an Händen und Füssen. Der von italienischen Idealen stark berührte, nur etwas derbere Kopf ist en face sichtbar. Johannes hält kniend den Oberkörper Christi. Neben ihm unter dem Kreuze kniet betend die Gottesmutter, weinend hält sie die Hände gefaltet, aber ihr Schmerz ist ruhig, von weihevoller Andacht gedämpft, leidenschaftslos. Eine Freundin betet mit ihr. Joseph von Arimathia, Nikodemus und eine dritte Frau schliessen die Gruppe zur Linken. Rechts hat Magdalena, die Sünderin, gesondert hinter einem Felsstück Platz genommen, mit gekreuzten Armen schaut sie weinend zu Christus hinüber. Eine reiche Felslandschaft mit einer Stadt füllt den Hintergrund. Rechts in einer Höhle vollzieht sich die Grablegung, am Eingang derselben vor dem letzten Abschied ist Maria in Ohnmacht zusammengebrochen, Johannes und eine Frau stützen sie. Holz h. 1,12, br. 0,78.

Lith. von Strixner.

No. 76. Der hl. Stephan, nach rechts gewandt, das Gesicht aber fast en face sichtbar. Der jugendliche Idealkopf ist von italienischem Geschmack stark berührt. Er trägt Priestergewand und hält ein Buch und das Symbol seines Martyriums in den Händen. Vor ihm kniet der geistliche Stifter, sein fettes, stark knochiges Gesicht zeigt derbe Züge, eine lange, gebogene Nase, dickwulstige Lippen; neben ihm sein Wappen. Im Hintergrunde eine Landschaft. Holz h. 1,12, br. 0,32.

Lith. von Strixner. Merlo: Nachrichten S. 73.

No. 77. Der hl. Gereon, ein bärtiger Ritter, schaut, den Kopf etwas geneigt, andächtig zur Linken. In der rechten Hand hält er die Fahne, die Linke stützt sich auf seinen Schild. Vor ihm kniet betend ein jugendlicher Geistlicher von freundlich mildem Ausdruck. Unten ein Wappen. Im Hintergrunde eine Landschaft mit Baumgruppe. Holz h. 1,12, br. 0,32.

No. 78 und 79. Rückseiten der eben beschriebenen Flügel:

Der hl. Kunibert mit Kirchenmodell und St. Swibertus mit einem Stern. Ganze Figuren in Nischen stehend.

Becker in Kuglers Museum IV. No. 50 S 399. Merlo: Nachrichten S. 73. Foerster: Geschichte der deutschen Kunst 1851 II. S. 178. Waagen: Handbuch II. S. 324. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 522.

No. 80—83 gehören zu einem wahrscheinlich aus der St. Barbarakirche in Köln stammenden Altarwerk.

No. 80. Der hl. Benedikt, nach rechts gewandt, seinen Stab und ein Buch in der Hand. Den Hintergrund bildet ein Vorhang. Holz h. 0,73, br. 0,25.

No. 81. Die heilige Katharina, stehend nach rechts, hält Buch und Schwert in ihren Händen. Ihre Augen sind auf das Buch gewandt, das Haar wallt herab, eine Krone deckt das Haupt. Über das Untergewand ist ein Mantel geworfen, der in schönen Falten unter dem rechten Arm zur Linken geschlungen ist. Vor ihr kniet ein bärtiger Stifter, neben ihm rechts das Wappen der Familie Rinck. Im Hintergrunde eine Landschaft mit wolkigem Himmel und dem Martyrium der Heiligen in kleinen Gestalten. Holz h. 0,73, br. 0,25. Lith. von Strixner und Heindel. Auf der Rückseite ist dieselbe Gestalt wie auf No. 73 gemalt, mit der Unterschrift: Joncker Herman Rinck.

No. 82. Die hl. Barbara steht nach links gewandt. Ihre Arme sind übereinander gelegt, die Linke hält ein Buch, die rechte Hand berührt den Mantel. Das Gesicht ist rundlich. Ein Kranz schmückt das Haar, welches lockig über die Schultern herabwallt. Vor ihr kniet eine Stifterin, ein vorzügliches Porträt, die Augen sind erhoben, die Hände gefaltet. Reiche Tracht und kostbarer Schmuck zieren sie. Unten das Wappen der Familie Kannegiesser. Den Hintergrund bildet eine waldige Landschaft mit wolkigem Himmel. Hier auch der Turm, das Symbol der Heiligen. Holz h. 0,73, br. 0,25. Lith. von Strixner und Heindel. Auf der Rückseite steht in neuerer Schrift: „Jonffer Sibilla Kannegiesser", mit der Bemerkung, dass auf dem Rahmen des Mittelbildes, welches Christus vor Pilatus vorstellte, „Jonffer Catharina Rinck" gestanden habe.

No. 83. Der heilige Mauritius im Profil nach links ge-

wendet. Das bärtige Gesicht zeigt kräftige Züge, eine grosse Nase und dicke Lippen. Er ist völlig gerüstet und trägt einen Mantel über dem Panzer. In den Händen hält er eine Fahne und einen Schild mit einem Adler. Den Hintergrund füllt eine Brokatdraperie. Holz h. 0,73, br. 0,25.

Lith. von Strixner.

Zu diesem Altarwerk gehören ausser den genannten Bildern noch No. 54, 55, Maria mit dem Kinde und St. Anna selbdritt im Germanischen Museum zu Nürnberg.

No. 84, 85. Flügelbilder eines Altarwerkes aus der Pfarrkirche St. Johannes Baptista in Köln, dessen Mittelbild mit der Kreuztragung Christi sich im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 56) befindet.

No. 84. Der hl. Heinrich, den Kaisermantel über der goldenen Rüstung tragend, die Krone auf dem Haupte, Schwert und Kirchenmodell in den Händen, blickt sich nach St. Helena um, welche das hl. Kreuz in den Händen hält. Hinter ihnen eine Säulenhalle, durch die man in die Landschaft blickt, zu ihren Füssen kniet der Stifter und seine vier Söhne. Auf der Rückseite eine Ecce homo-Darstellung. Holz h. 1,07, br. 0,78.

Lith. von Strixner und Heindel. Merlo: Nachrichten S. 73.

No. 85. Der hl. Johannes, den Kelch in der rechten Hand haltend, die Linke segnend erhoben, blickt sich, den Kopf etwas schief geneigt, nach St. Katharina um, welche hinter ihm steht. Diese stützt die linke Hand auf das Schwert und greift mit der Rechten in ein auf ihrem Arme ruhendes Buch. Sie trägt ein gesticktes Mieder mit bauschigen Ärmeln, zierlich gefälteltes Hemd, auf dem Haupte die Krone. Im Hintergrunde durch Arkaden ein Blick in eine Wald- und Hügellandschaft mit wolkigem Himmel. Vor ihnen kniet die Stifterin mit ihren vier Töchtern. Auf der Rückseite ein Kreuzweg Christi. Holz h. 1,07, br. 0,78.

Lith. von Strixner. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 523.

No. 86. Christus nimmt Abschied von seiner Mutter. Vorn sechs Stifterbildnisse. Linkseitiges Flügelbild. Holz h. 1,29, br. 0,43. Werkstattarbeit.

No. 87. Die Auferstehung Christi. Vorn sieben Stifterinnen. Rechtseitiges Flügelbild. Holz h. 1,29, br. 0,43. Werkstattarbeit. In der Komposition zeigt sich Anlehnung an Dürers Holzschnitte.

No. 88. Brustbild der hl. Barbara nach links. Neben ihr der Turm. Den Hintergrund füllt eine Landschaft. Rückseite: Bruchstück einer Verkündigung. Holz h. 0,39, br. 0,28.

Lith. von Strixner.

No. 89. Brustbild der hl. Katharina, in einem Buche lesend, nach rechts. Auf der Rückseite: Engel der Verkündigung. Holz h. 0,39, br. 0,28.

Lith. von Strixner.

Beide Bilder wurden früher dem M. Coxie zugeschrieben, neuerdings sind sie vermutungsweise Barthel Bruyn benannt, mit dem sie auch einige Verwandtschaft haben.

No. 90. Brustbild eines bartlosen Mannes. Er ist schwarz gekleidet und trägt ein Barett von dieser Farbe. Die Augen blicken scharf auf den Beschauer. Das Inkarnat ist sehr rosig, die Modellierung etwas derb. Die linke Hand ruht auf einem grüngedeckten Tische, die Rechte liegt auf den Seiten eines Buches, in dem wir das Wappen des Dargestellten erkennen. Im Hintergrunde ein grüner Vorhang, durch den ein Totengerippe grinsend hereinschaut. Schulbild. Holz h. 0,50, br. 0,35.

Lith. von Strixner. Merlo: Nachrichten S. 74.

No. 92. Familienbild. Ein Mann mit seinen vier Söhnen in schwarzer Kleidung. Grüner Grund. Holz h. 0,78, br. 0,61.

No. 93. Familienbild. Frau mit ihren vier Töchtern, sämtlich in schwarzer Kleidung. Grüner Grund. Holz h. 0,78, br. 0,61. Pendants in der Art Barthel Bruyns aus späterer Zeit. Als „Kölnisch um 1520“ katalogisiert.

No. 128. Die Madonna, in der Mitte thronend, ganz en face sichtbar, das Kind auf dem Schosse, nimmt von der links neben ihr sitzenden hl. Margaretha einen Apfel für das Kind entgegen. Rechts die hl. Dorothea, in einem Buche lesend, das Haupt mit einem Blumenkranze geschmückt. Hinter der Ma-

donna halten zwei Engel einen Baldachin, seitlich sieht man über Brüstungen in eine Felslandschaft mit einer grossen Schar musizierender Engel. Auf der Steinbrüstung, welche vorn das Bild abschliesst, liegt das Buch, in dem die hl. Margaretha soeben gelesen hat, und steht das Rosenkörbchen der hl. Dorothea. Holz h. 0,54, br. 0,41. Lith. von Strixner und Lauter. „Niederländisch um 1520" benannt. Nach Scheibler und Thode, denen ich mich anschliesse, ein frühes Werk Bruyns.

Merlo: Nachrichten S. 284. (Hans v. Melem.)

No. 268. Brustbild des Königs Ludwig von Ungarn, schwarz gekleidet, sehr grell, fast schattenlos, mit weissen Lichtern. Auf dem roten Vorhang des Grundes oben die Aufschrift: LVD. REX. VNGARIÆ. Holz h. 0,43, br. 0,34. Aus dem Schlosse Dachau. Im Katalog B. Beham (?) benannt, wird von Prof. Dr. Justi vermutungsweise dem Barthel Bruyn zugeschrieben, mir erschien das Bild eher oberdeutschen Ursprungs.

Nürnberg. *Germanisches Museum.*

No. 53. Die hl. Katharina mit einer Stifterin. Im Hintergrunde eine Felsenlandschaft. Rechter Flügel eines Altarwerkes aus früher Zeit. Holz h. 0,95, br. 0,42.

Woltmann-Woermann: Geschichte d. Malerei II. S. 497. Janitschek: Geschichte d. deutschen Malerei S. 522.

No. 54. Die Madonna mit dem Kinde, vor ihr kniet, nach rechts gewandt, ein rotbärtiger Donator. Vorn rechts ein Wappen. Im Hintergrunde eine Landschaft. Linkseitiges Flügelbild. Holz h. 0,76, br. 0,26.

No. 55. Die heilige Anna selbdritt; das Kind auf dem Arme Mariens greift nach dem von Anna gereichten Apfel. Vorn kniet die Stifterin in reichem Gewande nach links, neben ihr das Wappen. Im Hintergrunde Landschaft. Rechtseitiges Flügelbild. Holz h. 0,76, br. 0,26. Beide Tafeln gehören wahrscheinlich zu einem aus der St. Barbarakirche in Köln stammenden Altarwerk.

No. 56. Die Kreuzschleppung Christi. Dem hingestürzten Heilande nähert sich Veronika mit dem Schweisstuche, Simon

von Cyrene hebt das Kreuz empor. Die beiden Schächer werden vorausgeführt, eine bewaffnete Schar schliesst den Zug. Im Mittelgrunde sinkt die Muttergottes in Ohnmacht und wird von Johannes und Magdalena gestützt. In der Landschaft sieht man links Jerusalem, rechts Golgatha. Holz h. 1,10, br. 1,75. Mittelbild eines Altarwerkes aus der Kirche St. Johann Baptista in Köln. Die Flügel befinden sich in der Pinakothek zu München (No. 84 und 85). Aus mittlerer Zeit.

Woltmann-Woermann: Geschichte d. Malerei II. S. 497. Janitschek: Geschichte d. deutschen Malerei S. 523.

No. 57. Die Dornenkrönung. Rechts im Vordergrunde die geistliche Stifterin. Auf der Rückseite von späterer Hand: „Jonffer Anna Rinck, Datû anno 38.“ Holz h. 0,74, br. 0,61.

No. 58. Weibliches Bildnis mit nacktem Oberkörper, unten mit pelzgefüttertem roten Mantel umhüllt. Hinter dem grünen Vorhang Ausblick in eine Landschaft. Lebensgrosse Halbfigur. Holz h. 0,71, br. 0,74. Schule des Barthel Bruyn benannt, gehört wohl dem Meister selbst zu. (Dr. L. Scheibler.)

Paris. *Louvre.*

No. 610. Männliches Bildnis, nach rechts gewendet. Der Dargestellte ist schwarz gekleidet und trägt auch eine Mütze von dieser Farbe auf dem Kopfe. Die rechte Hand legt er an die Brust, in der Linken hält er einen Handschuh. Oben links befindet sich die gefälschte Bezeichnung A. Maure (Antonis Mor ist wohl gemeint). Brustbild in Lebensgrösse. Holz h. 0,63, br. 0,53. Das Bild wurde früher Holbein zugeschrieben, jetzt wird es im Katalog „unbekannter Meister“ benannt. Nach einer Vermutung Dr. L. Scheiblers ein frühes Werk des Barthel Bruyn, dürfte das Porträt doch wohl eher dem Nicolas Lucidel Neufchatel zuzuweisen sein.

— *Bei Herrn Salomon Goldschmidt.*

Bildnis eines Mannes en face. Seine Züge deuten auf einen überaus energischen Charakter, der kurze Bart ist von falber Färbung. Er trägt eine schwarze Mütze und pelzbesetzten Mantel. Die rechte Hand stützt sich auf den Rand einer Brüstung, die Linke hält ein Paar Handschuhe. Zur Linken erscheint

im Grunde das Wappen mit einer Lilie. Halbfigur in Lebensgrösse.

Die Gattin des vorigen, ein wenig nach links gewandt. Sie trägt ein rosa Mieder mit Gold besetzt, weissen Brustlatz, darüber einen schwarzen Mantel mit reichem Pelzbesatz an den weiten Ärmeln. Die rechte Hand hält eine Nelke, die Linke legt sich an das Kleid. Das Haupt der Dame schmückt eine gesteifte Musselinhaube, auf der eine Fliege sitzt. Zur Rechten im Grunde ein Wappen.

Gegenstücke. Holz h. 0,80, br. 0,56.

Beide Porträts stammen aus der Sammlung Schönborn zu Pommersfelden. Im Versteigerungskatalog 1867 wurden sie (No. 252 und 253) dem Marcellus Koffermans zugeschrieben, in den Verzeichnissen von 1719, 1746 und 1857 waren sie Holbein benannt.

Die Bezeichnung „Bruyn" stammt von Herrn Georges Lafenestre, conservateur de Musée du Louvre.

Pest. *Nationalgalerie.*

No. 143. Angeblich Barthel Bruyn: Weibliches Bildnis, rührt nicht von dem Meister oder seiner Schule her.

Petersburg. *Kaiserl. Gemäldegalerie der Eremitage.*

No. 470. Bildnis eines Mannes mit seinen drei Söhnen. Der Vater schaut ziemlich teilnamlos nach rechts. Seine Augen sind gross und dunkel, aber von schläfrigem Ausdruck, sein Vollbart ist etwas schütter, das Haar gleichmässig verschnitten. Ein schwarzes Barett deckt den Kopf. Sein Gewand wird von einer schwarzen Pelzschaube verhüllt, nur das wohlgefältelte Hemd und der gestickte Kragen sind sichtbar. Die rechte Hand legt er auf die Schulter des jüngsten seiner drei Söhne, die vor ihm aufgestellt sind und etwas ungeschickt und ängstlich die Pose innehalten, die der Maler ihnen gab. Der Älteste, ganz rechts, hält eine Nelke in der Hand und blickt etwas hohläugig und gezwungen lächelnd zum jüngsten Bruder herüber, der ihm die linke Hand auf die Schulter gelegt hat und mit der rechten einen Apfel auf der Brüstung umfasst hält. Sein Gesichtchen ist völlig wie aus

den Zügen des Vaters geschnitten, dieselbe kräftige lange Nase, ebenso müde Augen, die Unterlippe etwas eingezogen. Zwischen beiden ist der dritte Sohn ganz en face sichtbar. Die Knaben tragen rote Jacken, braune Mäntel und schwarze Mützen auf dem gradlinig über Stirn und Ohren verschnittenen Haar. Der Hintergrund ist dunkelbraun.

No. 471. Bildnis einer vornehmen Dame mit ihrem Töchterchen, beide nach links. Das schon alternde aber frischfarbige Gesicht der Mutter ist von überaus gütigem, freundlichem Ausdruck. Ihre Kleidung ist reich und kostbar, sie trägt ein schwarzes Kostüm mit weiten Ärmeln, auf dem Kopfe ein Goldbrokathäubchen mit Perlen und Steinen besetzt. Mit Geschmeiden ist sie fast überladen, eine lange Goldkette und ein Medaillon schlingt sich um den Hals, die Hände sind mit Ringen geziert. Die Rechte legt sie auf die Schulter des Mädchens vor ihr, die Linke mit gebogenem Zeigefinger deutet auf das Kind. Aufmerksam blickt dieses beide Hände auf der Brüstung übereinandergelegt nach links. Ein goldenes Haarnetz bedeckt den Kopf, seitlich sind aber die Flechten an den Schläfen aufgenommen. Das Mädchen trägt ein braunes Kleid mit schwarzem Sammetkragen und Ärmelaufschlägen, sie ist mit einem Korallenkettchen geschmückt. Der Hintergrund ist dunkelbraun. — Pendants — Halbfiguren, h. 0,76 br. 0,47. Erworben durch die Kaiserin Katharina II.

Photographie von Ad. Braun. Janitschek: Geschichte d. deut. Malerei. S. 524.

Pommersfelden bei Bamberg. *Galerie Schönborn.*

No. 301. Bildnis eines Mannes im Pelzmantel einen Rosenkranz in der rechten Hand haltend. Halbfigur hinter einer Balustrade. Auf dem grünen Grunde findet sich ein Wappen und der Name Johannes Karlmann. (Nach Dr. Th. Frimmel später aufgemalt. Waagen las irrtümlich Johannes Erasmus). H. 0,67 br. 0,47.

Waagen: Kunstwerke und Künstler in Deutschland I. S. 128. Eine eingehende Beschreibung und Charakteristik des vorzüglichen Porträts giebt Dr. Th. Frimmel in seinen „kleinen Galeriestudien“ 1891. Abschnitt über Pommersfelden. Photographie im Auktionskatalog 1867.

Prag. *Rudolfinum.*

Flügelaltar. Im Mittelbilde die Anbetung der hl. Dreikönige. Auf den Flügeln: Innen: die Familie des Stifters mit ihren Patronen. St. Anton und Sta. Lucia. Aussen: Sta. Anna selbdritt und Sta. Katharina, grau in grau, doch mit farbiger Karnation. Holz. Mittelbild h. 0,70 br. 0,67. Flügel h. 0,70 br. 0,31. Das Werk war im Jahre 1877 Hans von Melem benannt. Nach Dr. H. Toman: Studien über Jan van Scorel 1889 eine Arbeit des Meisters vom Tode Mariä resp. Scorels. Dr. L. Scheibler möchte das Triptychon eher dem Barthel Bruyn und zwar seiner Frühzeit zuteilen bei Janitschek: Geschichte d. deutschen Malerei S. 520. Dieser selbst (ebendort S. 519) hält es für ein Jugendwerk des Meisters vom Tode Mariä. Ich bin derselben Ansicht. Lichtdruckreproduktion in der eben citierten Schrift Tomans.

Rom. *Ehemals beim österreichischen Gesandten, Graf Ludolf* (1883).

Zwei Flügel eines Altars mit der Stifterfamilie (Gütige Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Thode).

Schleissheim. *Kgl. Gemäldegalerie.*

No. 12. Die hl. Magdalena. Holz h. 0,31 br. 0,24. Aus der Frühzeit.

No. 13. Der hl. Mauritius. Holz h. 0,73 br. 0,25.

No. 14. Der hl. Ewald wird mit Keulen erschlagen. Holz h. 0.39 br. 0,40.

No. 15. Die Taufe einer Frau durch den hl. Ewald. Holz h. 0,40 br. 0,40.

No. 16. Der hl. Ewald heilt eine Besessene. Holz h. 0,40 br. 0,36.

Becker in Kuglers Museum IV. No. 50. S. 399.

No. 17. Der hl. Ewald wird vom Kaiser begrüsst. Holz h. 0,39 br. 0,40.

No. 18. Der hl. Ewald nimmt Abschied vom Kaiser. Holz h. 0,40 br. 0,40.

No. 19. Einer der Brüder St. Ewald wird enthauptet, mit ihm zwei Frauen. Dieser Cyklus stammt aus der späteren Zeit des Meisters.

No. 14 u. No. 16. lith. von Strixner. Merlo: Nachrichten S. 73.

No. 20, 21, 22. Drei Szenen der Passion. Christus am Ölberg, Kreuztragung und Kreuzabnahme. Holz h. c. 0,35 br. c. 0,29. Dazu gehört auch der Abschied Christi von seiner Mutter in der Augsburger Galerie. Schulwerke.

Siena. *Akademie.*

Art des Bartholomaeus Bruyn: Männliches Bildnis. (Gütige Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Thode.)

Sigmaringen. *Fürstlich Hohenzollernsches Museum.*

No. 41. Die Madonna mit dem Kind und der hl. Anna sitzen auf einer Bank. Rundbild 0,25 im Durchmesser. Nicht von B. Bruyn, dem es vermutungungsweise zugeschrieben.

No. 72. Beweinung. Maria hält den Leichnam Christi auf ihrem Schosse, Johannes und Magdalena zu den Seiten unterstützen sie. Im Hintergrunde der Kalvarienberg und Jerusalem. Holz h. 0,63 br. 0,42. Stammt aus der Sammlung Weyer. Katalog 1862 No. 149. Photographie von E. Ebner. Aus der Frühzeit des Meisters, steht dem Quentin Massys noch ziemlich nahe.

No. 91. Grosse, düstere Landschaft mit einsamer Kreuzigung. Am Fusse des Pfahles, an dem der abgemagerte Erlöser hängt, weint nur die reichgekleidete Magdalena, trauert Maria und Johannes in flatterndem roten Mantel. Holz 0,76 br. 1,36. Stammt aus der Sammlung Weyer. Nach Dr. L. Scheibler frühe Werkstattarbeit. Nach Prof. Dr. Justi und Direktor Dr. Thode, denen ich mich anschliesse, eigenhändiges, frühes Werk des Meisters.

Strassburg. *Städtisches Museum.*

Männliches Bildnis. Das bartlose Gesicht von ernstem, würdigem Aussehen wendet sich leicht nach rechts, wohin auch die blauen Augen blicken. Die Nase ist kurz und etwas knollig an der Kuppe, der Abstand zwischen ihr und dem schmallippigen Munde ist sehr bedeutend. Das Inkarnat ist stark gelblich mit braunen Schatten. Der Dargestellte trägt eine Pelzschaube, unter der ein schwarzer Rock und eben solche Ärmel hervorsehen. Die linke Hand hält ein Paar weisse Handschuhe, die Rechte ruht in gespitzter Haltung auf einer grauen Steinbrüstung,

welche das Bild unten abschliesst. Im Hintergrunde gebirgige Landschaft mit einer Burg. Auf einem Pfeiler zur Linken das Wappen und Datum 1532. Holz h. 0,67 br. 0,47 1/2.

Die Gattin des vorigen nach links gewendet von rosiger Gesichtsfarbe. Sie hält in der rechten Hand einen roten Rosenkranz, dessen goldnes Schlussstück die Darstellung eines Engels mit dem Schweisstuch der hl. Veronika zeigt. Die linke, kurzfingerige Hand ruht auf dem reichgestickten Gürtel. Die Dame ist schwarz gekleidet und trägt eine weisse Haube mit Schleier auf dem Kopfe. Vorn schliesst eine Steinbrüstung das Bild ab. Im Hintergrunde eine Wald- und Seelandschaft. Zur Rechten ein Pfeiler mit dem Wappen und dem Datum 1532. Auf der Rückseite des Gemäldes das Brustbild Christi ganz en face, die Rechte segnend erhoben, in der linken Hand ein aufgeschlagenes Buch, mit den Worten: EGO | SV̄ VIA | VERITAS | ET VITA QVI CRE | DIT IN | ME YVET | I ETERNV̄. Eine geringe Werkstattarbeit. Die Porträts stammen aus dem Besitze der Frau von Geyr in Unkel.

Auffallend für das Jahr 1532 ist die altertümliche Behandlung und die etwas flache Modellierung namentlich des weiblichen Kopfes.

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 499.

Tübingen. *Universität.* Legat Kölle.

Männliches Bildnis, ein kleines Rundbild, genannt: Niederrheinische Schule. (Selbst nicht gesehen, gütige Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Thode.)

Wentworth Castle. (Nach Waagen, Treasures III. p. 342.)

„Barthel Bruyn. Ein gutes aber spätes Bild, Porträt eines Kölner Bürgermeisters. Hier unbekannt bezeichnet."

Wewer bei Paderborn. *Bei Freiherrn von Brenken.*

Zwei Altarflügel mit den Stiftern. Ein Mann mit seinen fünf Söhnen und eine Frau mit zwei Töchtern. Bezeichnet 1545. Ein gutes Werk des Meisters, hat leider sehr gelitten. (Gütige Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Thode.)

Maria mit dem Kinde, dort „van Eyk“ benannt. Nach der Ansicht des Herrn Direktor Dr. Thode, dem ich diese Notiz verdanke, ein frühes Werk Barthels etwa aus der Zeit der Anbetung der hl. Dreikönige im Kölner Museum.

Wien. *Kaiserl. Kgl. Gemäldegalerie.*

No. 990 (II. Stock No. 33). „Jan Massys“ benannt.

Bildnis des Kardinal Albrecht von Brandenburg bez. Anno 1537. Von Herrn Prof. Justi vermutungsweise dem Barthel Bruyn zugeschrieben. Holz h. 0,67 br. 0,96.

Dr. L. Scheibler: Über altdeutsche Gemälde der kaiserl. Galerie zu Wien. Repertorium X. S. 283.

No. 1434 (II. No. 48). Unter dem Namen Amberger.

Bildnis eines blondbärtigen Ordensritters nach links gewendet, einen Totenkopf und eine Sanduhr in den Händen. Von seiner Rechten fällt zu der Steinbrüstung vorn ein schmaler, weisser Zettel nieder mit der Aufschrift: VIVE: MEMOR·LETI·FVGIT·HORA. Der Dargestellte trägt ein schwarzes Barett auf dem Haupte, das dunkle Oberkleid mit breitem, braunen Pelzkragen lässt seinen schwarzen Rock durchblicken mit einem roten Kreuz auf der Brust. Weisser Kragen und goldene Kette zieren den Hals. Auf dem rötlichen Hintergrunde steht: Æ 1531 37 Holz h. 0,63 br. 0,47.

Halbe Figur, nahezu lebensgross. Engerth, Katalog 1886 Bd. III. Waagen (die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien 1866 S. 107): „Die ganze Auffassung, der kalte, violettliche Ton sind mir am Amberger fremd und sprechen mehr für ein Werk der mittleren Zeit des trefflichen etwa von 1520—60 in Köln thätigen Bartholomaeus de Bruyn.“

Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei II. S. 499. Ebenso Dr. L. Scheibler: Repertorium X. S. 295 u. Direkt. Dr. Thode.

No. 1441 (II. No. 35). Unter dem Namen Asper.

Bildnis eines bartlosen, jungen Mannes nach links gewendet, den Blick auf den Beschauer gerichtet. Er trägt eine schwarze Mütze. Die linke Hand fasst das weite, schwarze Gewand zusammen, die Rechte hält ein paar Handschuhe. Am Halse ist das weisse Hemde sichtbar. Der Hintergrund ist dunkel.

Holz h. 0,45 br. 0,35. Halbe Figur. Engerth, Katalog 1886 Bd. III. Waagen (Kunstdenkmäler S. 163): „Nach den beglaubigten Bildern dieses Nachfolgers von Holbein (des Asper), welche ich neuerdings in der Schweiz gesehen, ist dieses Bildnis von sehr lebendiger Auffassung, sehr bestimmt zugegebenen Formen, kühl rötlichem Fleischton mit grauen Schatten und von entschiedener Beleuchtung, für ihn viel zu gut und des Holbein selbst nicht unwert“. Woltmann (Nachlass): „Hat nichts mit Asper zu thun, unbekannter oberdeutscher Meister, sehr gut!“ Von Woltmann-Woermann, Gesch. d. M. II. S. 499, Dr. L. Scheibler, Repertorium X. S. 295 und Direktor Dr. Thode nach meiner Überzeugung mit Recht dem Barthel Bruyn zugeschrieben.

No. 1463 (II. No. 17). Bildnis eines bartlosen, blonden Mannes in schwarzer Kleidung, nach rechts gewendet. Holz h. 0,40 br. 0,30 wird im Katalog 1886 Barthel Bruyn benannt, früher war es dem Ambr. Holbein zugeschrieben, mir erschien die Verwandtschaft mit Bruyn sehr gering. Nach Dr. L. Scheibler, Repertorium X. S. 295 ein Niederländer, „welcher sehr viel von Jan van Eyk hat.“

No. 1464. Weibliches Bildnis in halber Figur nach links gewendet, auf ihrem Arme ein kleiner grüner Papagei. Die Tracht der Dame ist oberdeutsch und möchte ich das Porträt auch dieser Schule zuschreiben. (Derselben Ansicht Herr Dr. L. Scheibler.) Holz h. 0,85 br. 0,66.

Photographie von Löwy.

— *Galerie Liechtenstein.*

No. 721. Die hl. Magdalena in reicher Kleidung steht in einer Landschaft. Ganze Figur. Zu den Seiten Säulen. Das Bild ist oben angestückt. Holz h. 0,94 br. 0,63. Dem Barthel Bruyn zugeschrieben aber jedenfalls nicht von ihm herrührend. Waagen (Kunstdenkmäler in Wien I. S. 279): „Vermutungsweise Barthel Bruyn aus der besten, früheren Zeit“.

Nach Waagen (Die vornehmsten Kunstdenkmäler 1866 S. 275): „Hans Holbein? Bildnis eines alten Mannes von verdriesslichem Aussehen, die Rechte an der Brust. Der Hintergrund Landschaft, datiert 1537. Von sehr wahrer Auffassung und

gewissenhafter Durchführung die Hände sehr gut gezeichnet aber sicher nicht Holbein. Am ersten ein treffliches Werk des Bartholomaeus de Bruyn. Zu hoch!" (Rüge in betreff der Aufstellung.) Dies Bildnis ist mir nicht erinnerlich.

Zwei Flügel eines Altärchens. St. Laurentius mit dem Stifter und St. Franciscus mit einem Ritter. Von Waagen (Wien I. S. 283) fälschlich dem Barthel Bruyn zugeschrieben. Nach Dr. L. Scheibler, Repertorium X. S. 304 ein Werk des Jan Claeissens.

Wiesbaden. *Gemäldegalerie.*

No. 9. Heimsuchung. Elisabeth ist der hl. Jungfrau bewillkommnend vor ihr Haus entgegengetreten, in dessen Thüre Joseph erscheint. In der Ferne eine Gebirgslandschaft. Holz h. 0,49 br. 0,36 dort „Hans Hemmelink" benannt.

No. 232. Weibliches Bildnis in schwarzer Kleidung. (Katalog der vom Berliner Museum abgegebenen Bilder No. 1292.) Werkstattarbeit.

Wörlitz. *Gotisches Haus.*

No. 1250 und 1268. Bildnisse eines Ehepaares. Holz h. c. 0,35 br. 0,25. (Gütige Mitteilung des Herrn Dr. L. Scheibler, nach der Notiz, die ich der Güte des Herrn Direktor Dr. Thode verdanke, Kopien von Barthel Bruyn nach Holbein.)

No. 1582. Art des Barthel Bruyn. Anbetung der heiligen Dreikönige. H. c. 0,75 br. c. 0,50.

Xanten. *Stiftskirche.*

Grosses Altarwerk 1529 bestellt, 1534 vollendet.

Aussen grau in grau, doch mit farbiger Karnation die Heiligen: Viktor, Maria mit dem Christkinde, Gereon — Sylvester, Helena, Konstantin. Im Innern: Auf den beiden rechten Flügeln die Geschichte der hl. Helena und zwar auf der ersten, inneren Tafel: Abschied der hl. Helena vom Papste Sylvester, Gefolge umgiebt sie, zur Seite die Einschiffung des Gepäckes. Hinter dieser Hauptszene zwei Reihen Bildnisse. Im Hintergrunde drei Renaissancehallen mit einzelnen Episoden der Legende: Ein Engel ermahnt

den Papst Sylvester das Christentum gegen die Juden zu verteidigen, der Papst erweckt in Gegenwart der Kaiserin und zahlreichen Gefolges einen Stier, den die Rabbiner durch Zauberei getötet hatten, zuletzt die Taufe der Heiligen. — Auf der zweiten Tafel: Hauptdarstellung: die Kaiserin überreicht ihrem Sohne ein Stück des hl. Kreuzes. Im Mittelgrunde dichtgedrängte Reihen Porträts. In der Ferne: die Einschüchterung eines Juden, der auf die Drohung hin in einen Brunnen geworfen zu werden, sein Geheimnis verrät und den Ort angiebt, wo das Kreuz Christi vergraben liegt. Die Auffindung des hl. Kreuzes und die Übertragung desselben in feierlichem Zuge nach Jerusalem. Auf den beiden linken Flügeln die Geschichte des hl. Viktor und der thebaischen Legion. Auf der ersten, äusseren Tafel: Abschied des hl. Viktor vom Kaiser Maximinian, im zahlreichen Gefolge bildnisartige Köpfe. In der Ferne der Einzug in Rom, wo der Papst Marcellinus in einer Renaissancehalle die Streiter empfängt und segnet. Auf der inneren Tafel: Im Vordergrunde das Martyrium des hl. Viktor und die Niedermetzelung der hl. Schar, wildbewegte Gestalten. Weiter zurück: St. Viktor und die Seinen verweigern die Anbetung eines Götzenbildes, das vom Volke andächtig verehrt wird. In der Ferne römische Ruinen und zur Andeutung der örtlichen Umgebung Xanten mit der Kirche St. Viktor. — Beim Öffnen der beiden innern Flügel erscheint rechts die Auferstehung Christi. Der unbekleidete Erlöser, die Fahne in der Rechten schwebt in gewaltigem Schwunge rings vom roten Mantel umwallt gen Himmel. Unten die entsetzten Wächter in gewaltsamer Bewegung auseinander fahrend von blendendem Lichtstrahl getroffen. In der Ferne durch die nächtliche Landschaft ziehen Krieger nach einer Bergfeste und nahen die drei hl. Frauen. — Links Pilatus stellt den gegeisselten Heiland dem höhnenden Volke dar. In einer Halle steht Christus ruhig und edel an eine Säule gelehnt, neben ihm zum versammelten Volke redend Pilatus, der mit lebhafter Bewegung den Mantel des Erlösers emporhebt und auf dessen bluttriefenden Leib hindeutet. Unten erscheint Barabbas im Gefängnis. Den vorderen Plan füllt das Volk, von dem ein Krieger mit dem Kreuz, drei

Knaben und ein Mann in gesticktem Mantel besonders ins Auge fallen. In der Höhe zur Rechten und Linken der Halle sieht man im Innern des Gebäudes in kleinerem Massstabe die Geisselung und Dornkrönung Christi. In der Lünette oben auf dem Altare Christus am Kreuze, Maria und Johannes, eine geringere Arbeit.

E. Weyden: Deutsches Kunstblatt II. 1851. S. 269. Becker in Kuglers Museum IV. No. 50. Merlo: Nachrichten S. 72. Foerster: Geschichte d. deutschen Kunst II. S. 178. Kugler: Gesch. d. Malerei II. S. 593. Waagen: Handbuch II. S. 324. Woltmann-Woermann: Gesch. d. Malerei II. S. 498. Beissel: Gesch. d. Ausstattung von St. Viktor 1887 abgedruckt in Bauführung des Mittelaltars. 2. Aufl. 1889. Janitschek: Gesch. d. deutschen Malerei. S. 523. Lübke: Gesch. d. deutschen Kunst. S. 706.

Das Jahr 1534 erscheint mir als das Datum der Vollendung des Altarwerkes schon durch die Bezeichnung des Künstlers auf dem Bilde der Kreuzesfindung genügend verbürgt. Es kommt aber noch der Umstand hinzu, dass Bruyn in diesem Jahre 50 Goldgulden als besondere Belohnung ausser dem bedungenen Preise von den erfreuten Stiftsherren empfing. Im Jahre 1535 erhielt dann der Meister die zweite und letzte Rate dieses Geschenkes. Die Gründe, welche einige der obengenannten Forscher dazu zwingen, der Annahme Beissels entgegen noch immer an dem Jahre 1536 als Zeitpunkt der Vollendung festzuhalten, blieben mir unbekannt.

---

6. Verschollene Werke des Barthel Bruyn und seiner Schule.

„Altar: Mittelbild Crucifixus mit Maria, Magdalena, Johannes und der Donatorin, einer Nonne. Auf den Flügeln: Johannes Bapt. und Agnes, aussen ein heiliger Abt und eine heilige Nonne. Ein tüchtiges Beispiel der als Bart. de Bruyn benannten heimisch-italienischen Richtung. Die Farbe schon körperlich stumpf."

Kugler: Kleine Schriften 1854. S. 316. Damals bei Herrn Schmitz in Köln.

Anbetung der heiligen Dreikönige ehemals in der Sammlung Lyversberg. H. 3 Fuss $5^3/_4$ Zoll, br. 4 Fuss $8^1/_2$ Zoll.

Merlo: Organ f. chr. K. 1866.

Anbetung der heiligen Dreikönige, bezeichnet 1551. Schulwerk. Holz h. 0,83 br. 0,56 cm. Ehemals in der Sammlung des Herrn Konsul Ed. Weber in Hamburg, stammt aus der Sammlung Weyer.

Klage um den Leichnam Christi, umgeben von den Heiligen Barbara, Petrus, Magdalena, Andreas, Agnes und zwei Stifterpaaren mit einem Kinde. H. 0,89 cm br. 0,86.

Katalog der Ausstellung in Wien 1873 No. 179 nach Woltmann. Nachlass: — ? —

Bildnis einer Frau in mittleren Jahren. Bezeichnet 1524. Auf der Rückseite ein memento mori. Vielleicht Teil eines Diptychons. Ehemals im Besitze des Premierleutnant Becker in Münster.

Kuglers Museum IV. No. 50.

Brustbild eines greisen Mannes, ein wenig nach links gewandt. Er ist mit einer Pelzschaube bekleidet und trägt ein schwarzes Barett auf dem Haupte. Die linke Hand hält einen

Brief. Im Hintergrunde eine waldige Landschaft. Auf einem Stücke des Originalrahmens die Aufschrift: MARTEN IM HOEFE RAITZHER VNDE BVRGER ZO COELLE ÆTATIS 59 Ao. 1527. Holz h. 0,56 br. 0,38. Das Porträt stammt aus der Sammlung Merlo. Woltmann sah dasselbe auf der Wiener Ausstellung 1872, Katalog No. 196. Es befand sich damals im Besitze des Herrn Dr. G. K. Meyer.

Merlo: Meister S. 160.

Diptychon: Bildnisse des Goeddert (Gotfried) Hittorp und seiner Gattin Gertrud von Bergen. — Goeddert in einen Pelzmantel gehüllt steht hinter einem Tische. Das bartlose Gesicht mit stattlicher, starkgebogener Nase und lebhaften Augen wendet sich nach rechts. Den Kopf deckt eine schwarze Mütze. Die linke Hand hält ein Paar Handschuhe, die Rechte spielt auf der gemusterten Tischdecke. Im Grunde das Wappen — auf schwarzem Grunde ein oben und unten gezinnter mit fünf Lilien besetzter Querbalken — und die Aufschrift ANNO 1547 ÆTATIS SVE 57. — Die jugendliche Gattin Hittorps wendet sich nach links. Sie ist reich gekleidet und geschmückt und hält eine riesige Nelke in der rechten Hand. Die linke legt sich an das Gewand. Auf einem Tische vor ihr liegen ihre Handschuhe. Im Grunde das Familienwappen mit drei Eicheln und die Inschrift ANNO 1547 ÆTATIS SVE 26. Halbfiguren. Holz h. 1 Fuss 7 Zoll br. 1 Fuss 1½ Zoll. — Das Diptychon befand sich früher im Besitze Merlos, der es zunächst als unbekannter Meister citierte, dann aber dem Barthel Bruyn zuschrieb.

Merlo: Meister S. 172 u. Organ für christl. Kunst 1866. Lempertz: Bilderhefte zur Geschichte des Buchhandels Köln 1853—1865. Jahrg. 1853. Lief. 1. Hier auch eine Lithographie von Deckers.

Über Goeddert Hittorp vergl. ausserdem: Henrici Pantaleonis Prosopographia heroum atque illustrium virorum totius Germaniae etc. Basileae 1566 p. 338 und „Der Erste Theil Teutscher Nation Warhafften Helden etc.“ 1578 p. 334. Die beigefügten Bildnisse des Goeddert Hittorp erweisen ihre Unzuverlässigkeit schon dadurch, dass sie nicht untereinander übereinstimmen, auch finden sich dieselben Holzschnittporträts in diesem Werke noch bei

mehreren andern Personen wieder. Kirchhoff: Beiträge zur Geschichte des deutschen Buchhandels 1851. Bd. 1. S. 41—62. Der Buchhändler und Buchdrucker Goeddert Hittorp wurde 1490 (nach Pantaleon 1485) zu Köln geboren, seit 1542 war er Ratsherr, 1557 wurde er zum Bürgermeister seiner Vaterstadt erwählt und bekleidete dieses Amt fünfmal in dreijährigem Turnus. Er starb am 29. Juni 1573 und wurde in der St. Paulskirche begraben.

Bildnis eines jungen Mannes. 1554. H. 1 Fuss 1 Zoll br. 9 1/2 Zoll. Ehemals in der Sammlung Weyer.

Merlo: Nachrichten S. 71.

Bildnis des Bürgermeisters Gerhard Pilgrum, in reicher Amtstracht, fast völlig en face. Die rechte Hand hält den Stab, die linke ruht auf einem Buche. Im Grunde das Wappen.

Lithographie von Deckers. Merlo: Meister S. 163.

Das Porträt entstand offenbar nicht früher als 1571, in welchem Jahre Pilgrum zum ersten Male regierte, er starb am 22. Juli 1593. Merlo schrieb das Bild dem Arnt Bruyn zu. Nach Dr. L. Scheibler der Art des Barthel Bruyn I nahe stehend. Die Tracht des Dargestellten ist spanisch.

Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei S. 524.

Das Porträt befand sich früher im Besitze Merlos und kam dann in die Sammlung Lippmann in Wien.

---

7. Der künstlerische Charakter des Bartholomaeus Bruyn des jüngeren.

Aus der grossen Masse von Barthel Bruyns Schul- und Werkstattgut sonderte Dr. Ludwig Scheibler (Katalog der Berliner Gemäldegalerie 1883. S. 317) eine Reihe Bildnisse aus, welche ihm durch ein ganz besonderes Charakteristikon auf eine eigenartige, bestimmbare Künstlerhand hinzudeuten schienen. Dies besondere Kennzeichen und Merkmal war neben einer überaus zarten, sorgfältigen Ausführung und einer bürgerlichen Einfachheit der Auffassung vornehmlich das bleiche, kühle Inkarnat, welches alle Dargestellten auszeichnete und den Entdecker zu der Benennung „Meister mit den blassen Gesichtern" veranlasste.

Den Ausgangspunkt zu den Bestimmungen auf diesen neuen Maler, den Mittelpunkt, um den sich die kleine Gruppe scharte, bildeten zwei Porträts, die im Berliner Katalog unter No. 624 A und B als „Niederrheinischer Meister" aufgeführt sind und neuerdings von dieser Sammlung an die Zeichenschule zu Brandenburg abgetreten wurden. Eine Aufschrift, sowie das Wappen mit den drei Kleeblättern auf weissem Felde und schwarzem Querbalken belehren uns, dass wir in dem dargestellten langbärtigen, schwarzgekleideten Manne Gottschalk von Weinsberg in seinem 44. Lebensjahre zu erkennen haben; auf der andern Tafel aber wird uns dessen Hausfrau Elisabeth Horns 39 Jahre alt vorgeführt. Ausser diesen Bezeichnungen und den Wappen tragen die Gemälde noch das Datum 1576. —

Der Name Weinsberg auf dem männlichen Bildnis brachte dann Prof. Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei. S. 526. Anm.) zuerst auf die Vermutung, dass uns hier ein Werk des jüngeren Barthel Bruyn erhalten blieb, da dessen nahe Beziehungen zu dieser Patrizierfamilie aus dem Gedenkbuch Hermanns deutlich hervorgehen.

Ein zweifacher und wie es schien sehr einfacher und natürlicher Weg konnte nun zur Beweisführung dieser Identität des jüngeren Barthel Bruyn mit Dr. Scheiblers „Meister mit den blassen Gesichtern" leiten. Entweder musste es doch dem eifrigen Forscher gelingen, wenigstens eins der drei durch das Buch Weinsberg beglaubigten Gemälde Barthels ausfindig zu machen oder umgekehrt konnte es glücken, zu den uns erhaltenen Porträts der Familienmitglieder den urkundlichen Beleg nachzuweisen. Leider war aber meine Mühe auf diesen beiden Wegen zu einem sicheren Resultate zu kommen völlig vergeblich.

Barthel Bruyn der jüngere war allerdings im Frühjahr 1576 für Herman von Weinsberch thätig (II. S. 319) und stand in regem Verkehr mit dessen ganzer Familie, als die beiden genannten Bildnisse entstanden. In eben diesem Jahre erzählt uns dann Hermann von einer schweren Erkrankung seiner Schwägerin Elisabeth Horns (II. S. 331), aber dass sich diese mit ihrem Gatten vielleicht zur Feier der glücklichen Genesung (sieht man doch die Spuren der Krankheit noch deutlich in dem blassen Gesichte) durch Barthels Künstlerhand habe verewigen lassen, wird nirgends erwähnt. An anderer Stelle (Buch Weinsberg, 2. Teil. Fol. 400. 1583) spricht dann Hermann von einem Bildnis seines Bruders, indem er von Barthel verlangt, dass sein neubestelltes Porträt mit diesem Gemälde in den Massen übereinstimmen müsse, denn es solle neben demselben im Haus Weinsberch prangen; welcher seiner Brüder aber dargestellt war und wer der Urheber dieses Bildnisses gewesen, erfahren wir nicht und können daher dasselbe mit dem uns erhaltenen Abbild Gotschalks nicht in Beziehung bringen.

Auch die beiden Altarwerke, die Hermann, wie wir hörten, durch Barthel ausführen liess, und von denen der Besteller häufig mit so viel Selbstgefälligkeit erzählte, würden sich gewiss unschwer

wiedererkennen lassen; müssten uns doch die Gesichtszüge Hermanns, die uns in jener Zeichnung erhalten blieben im Stifterbildnis, und das Wappen zu untrüglichen Erkennungszeichen werden. Doch diese Darstellungen der Kreuzigung und der Gefangennahme Christi im Garten Gethsemane blieben unentdeckt, gingen vermutlich wie das Bildnis des greisen Hermann unwiederbringlich verloren.

So schien denn jede Möglichkeit gänzlich ausgeschlossen die Wahrscheinlichkeit der angedeuteten Identität zu voller Gewissheit zu erhärten.

Da kam mir nun die so oft geschmähte Stilkritik zu Hilfe und ein glücklicher Fund brachte mich zur Überzeugung, dass Dr. Scheiblers „Meister mit den blassen Gesichtern" doch in der That niemand anderes als Bartholomaeus Bruyn der jüngere ist. Herr Konsul Weber in Hamburg erwarb nämlich im Jahre 1886 aus dem Besitze des Baron Julius Bechade in Köln das Diptychon des Abtes Peter Ulner, welches in der Litteratur schon durch eine Anzeige des Premierleutnants Becker in Kuglers Museum 1836 No. 50 bekannt war. Dasselbe enthält auf den beiden Innenseiten den geistlichen Stifter in Verehrung des leidenden Erlösers und auf der Rückseite des Deckels eine Vanitas. Auf dem Bildnis des Abtes aber findet sich neben dem Datum 1560 auch die Bezeichnung: BARTHOLOMEO BRVN FECIT, eine Künstlerinschrift, deren Echtheit schon aus ihrer Fassung resultiert, denn abgesehen davon, dass diese Malerfamilie im Anfange unseres Jahrhunderts keine besondere Schätzung genoss und nur wenig zur Fälschung anregen konnte, war auch der Name, für den sich nur wenige Kunstfreunde und Forscher interessieren mochten, einzig in der falschen Fassung de Bruyn im Gebrauch. Es wäre also doch sehr unwahrscheinlich anzunehmen, dass dies Gemälde in jener Zeit aus betrügerischer Absicht mit der richtigen Namensbezeichnung versehen worden wäre. Nach näherer Prüfung kam ich aber auch zu der Überzeugung, dass diese Aufschrift sicherlich alt ist und vom Meister selbst herrührt. Auf Barthel Bruyn den älteren aber darf dieselbe nicht bezogen werden (— ebensowenig schliessen wir uns Becker an, wenn er wegen der Endung des Vornamens

eine kurz vorhergegangene Italienreise des Künstlers annimmt —) denn wenn das Datum auch vielleicht erneuert wurde und namentlich die Null anfechtbar erscheint, so bleibt uns doch noch die Gewissheit, dass dies Altärchen nach dem Tode des Vaters entstand. Das Porträt zeigt nämlich alle oben angedeuteten Eigentümlichkeiten des jüngeren Barthel Bruyn auf das Eklatanteste und passt namentlich zu dem Bildnis No. 411 im Kölner Museum, das die Aufschrift „Allein Mich Gott Erhelt" trägt und ebenfalls aus dem Jahre 1560 herrührt. Wir finden hier denselben Ausdruck kalter Ruhe wieder, welcher aus einer Mischung von Nüchternheit, Ernst und Bigotterie hervorging. Das bleiche, gelbliche Fleisch mit den grauen und grünlichen Schatten erscheint blutlos, fast leichenhaft. Das grosse Auge blickt milde, die Gesichtszüge sind möglichst ihrer Eigenart und jeder Derbheit entkleidet, gedämpft und verfeinert im Ausdruck einer fast leblosen Gelassenheit. Wir erkennen auch hier, dass der Künstler gewohnt war, Verstorbene für das Auge der Hinterbliebenen zu malen oder sein Modell im Gebete zu den Heiligen an ehrwürdiger Stätte zu fixieren.

Mit unendlicher Zartheit wurden sodann die langfingerigen, schmalen Hände modelliert, namentlich die weissen, am Teller etwas fleischigen, jedoch in den Fingern fein zulaufenden Hände des Abtes, die sich zum Gebete falten, haben in ihrer Weichheit fast etwas Unmännliches. Mit der grössten Scheu aber umgeht der Künstler die in der Schule seines Vaters so sehr beliebten grellen Farbenwirkungen, jenes Ziegelrot in der Hautfarbe, zu dem sich Weiss, Feuerrot, ein hartes Blau, Orangegelb und ein kreidiges Maigrün gesellte. Er fürchtet sich vor allem, was den Eindruck seiner wohl modellierten, zartgefärbten Köpfe überschreien könnte; so kleidet er seine Personen möglichst farblos, bevorzugt schwarz und weiss und vermeidet auch in der Umgebung und im Grunde alles Leuchtende und Hellfarbige. Dem Detail wendet er zu dieser Zeit nur die nötige Aufmerksamkeit zu, lässt ihm nicht allzuviel Spielraum, sondern legt den Hauptnachdruck auf Haupt und Hände, in deren Wiedergabe der Eindruck der Würde, schlichter Wahrheit und vornehmer Einfachheit vor allem andern erstrebt wird.

Nachdem wir uns nun den künstlerischen Charakter des

jüngeren Barthel Bruyn an einigen Beispielen aus seiner besten Zeit deutlich vergegenwärtigt haben, wird es auch möglich sein, diese Eigentümlichkeiten bis in ihre frühesten Keime zu verfolgen und diesem Stil dann nachzugehen bis zu den Werken seines späten Alters.

Die Kunst des jungen Malers entwickelte sich, wie wir sahen, in enger Anlehnung an das überlegene Talent des Vaters. Seine frühesten Versuche mögen sich also hinter Werkstattarbeiten des alten Bruyn verbergen. Mit zunehmender Selbständigkeit treten dann aber die eigenen Bestrebungen und Ziele immer klarer hervor. Die robuste Art des Vaters und seiner Gesellen mag diesen Intentionen nur wenig entsprochen haben, und als der ältere Barthel Bruyn mit den prunkvollen, farbenschillernden Altarwerken im Dome (1548) und in St. Severin in seine letzte Stilphase eintrat, finden wir den Sohn bereits bei jener sorgsamen, einfachen Bildniskunst.

Aber auch von seinen Heiligenbildern blieb uns wenigstens eine Probe in dem leidenden Erlöser des Ulnerschen Diptychons übrig. Eine überaus schwächliche Arbeit und der späten Manier des Vaters nur fern verwandt! Das bleiche Antlitz des göttlichen Heilands mit den unbedeutenden Gesichtszügen, eingedrückten Augen und konventionellem Ausdruck macht es uns sehr begreiflich, wie der Künstler, um seinen Idealgestalten wenigstens einiges Leben zu verleihen stets gezwungen war, Anleihen beim Bildnisfach zu machen. Wir hörten schon von Herman von Weinsberch, wie Barthel in seinen Darstellungen aus der heiligen Geschichte allen Figuren mit Ausnahme Christi Porträtköpfe aufsetzte. Er mag hierin allerdings auch einer Forderung des Bestellers und dem Modegeschmack gefolgt sein, dem er aber gewiss um so freudiger nachgab, als er auf diese Weise einen bedeutenden Mangel seines Talentes glücklich bemänteln konnte. —

Das erste Bild, in dem ich nun die Hand des jüngeren Barthel Bruyn wahrzunehmen vermag, ist das Porträt einer reichgekleideten Dame (Kölner Museum No. 368) das ein erfolgreiches Streben nach grösster Feinheit der Durchführung bekundet. Die frischen Farben, ein fast rosiges Inkarnat konnten zunächst bei „dem

Meister mit den blassen Gesichtern“ fremd erscheinen, in der Zeichnung und überaus sorgsamen Modellierung erkennen wir aber bald unsern jungen Künstler wieder, der hier besonders in den weichen Händen kaum den Vergleich mit Holbein zu scheuen braucht. Das fleischige Gesicht etwas einfältig und unsympathisch im Ausdruck ist leider nicht wohl erhalten.

Zur vollen Entfaltung seines künstlerischen Charakters gelangte dann der jüngere Barthel Bruyn in dem Bildnis eines verstorbenen Kartäusermönches, des gelehrten Pater Laurentius Surius, das er für einen Freund und Verehrer desselben ausführte. Dies war so recht ein Gegenstand nach dem Herzen des Malers. Feierliche Würde, Vergeistigung bis zum Verzicht auf alles Irdische, Körperhafte wurde bei einem Bildnis des entschlafenen Asketen zur ersten Forderung. So beleben dann den weissen und graulichen Ton des Gemäldes nur wenige Farben z. B. an den Deckeln der Bücher, welche den Theologen umgeben; der Blick des Dargestellten richtet sich aber über diese und die schreibenden Hände hinweg in die Ferne und das Antlitz ist ganz von dem Ernst, der Verschwiegenheit und ewigen Verschlossenheit des Todes! —

Das erste datierte Werk des Meisters ist aber das männliche Bildnis vom Jahre 1547 im Kölner Museum No. 383, den edlen Gesichtszügen verleiht eine effektvolle Beleuchtung und die tiefen braunen Schatten etwas besonders Anziehendes und Interessantes! — Einer bedeutend späteren Zeit gehören dann die mit Recht von Dr. Ludwig Scheibler hochgepriesenen kleinen Altarflügel mit Stifterbildnissen bei Herrn Konsul Weber an.

Für die folgende Reihe von Hauptwerken wird es, wo die Datierung fehlt, schwer eine bestimmte Entstehungszeit anzugeben. Die dargestellten Personen sind nun stets in spanische Tracht gekleidet, doch in der Auswahl der Farben blieb man bei der grössten Einfachheit. Das Inkarnat ist manchmal etwas blühender, und wo das Modell es durchaus erheischt, schimmert das Blut rosig in Wangen und Lippen durch die zarte, durchsichtige Haut. Die blauen Augen schauen manchmal etwas glänzender und lebendiger in die Welt, die Züge bleiben aber stets möglichst klein und zierlich. In der Durchführung wird der Auftrag der

Farben meist etwas flüssiger und satter, als es in der Werkstatt des Vaters üblich war; auf die weissen Lichter und graulichen Schatten wird aber bei der überaus liebevollen und sorglichen Modellierung niemals verzichtet.

Unter den Gemälden dieser Art ragt besonders das Bildnis einer älteren Frau hervor (Gotha, herzogl. Museum No. 391), von gütigem, freundlichem Gesichtsausdruck, mit glänzenden, blauen Augen. Dasselbe erscheint wie mit Milch und Blut gemalt und wirkt namentlich durch eine ungemein ansprechende, bürgerliche Einfachheit. Vornehmer und reicher doch farbloser und geringer in der Ausführung ist das Porträt der Dame mit den Mörsern im Wappen (Kölner Museum No. 390a), das leider stark gelitten hat, diesem wiederum nahe verwandt ist das reizvolle, junge Mädchen mit den sanften Augen und zierlichem blassen Gesichtchen bei Herrn Dr. Dormagen.

Unmerklich leiten diese Gemälde zu den Werken des Alters hinüber, unter denen zwei Bildnisse des Herman von Wedich durch Frische und Lebendigkeit besonders anziehen.

Namentlich das Porträt dieses Patriziers vom Jahre 1581 im Museum zu Köln No. 436 kann geradezu als ein Hauptwerk des Meisters gelten. Etwas breitspurig, den Arm in die Hüfte gestemmt steht er in reicher aber einfacher Tracht vor dem Beschauer, dem sich auch die blauen Augen freundlich zuwenden. Seine Gesichtsfarben sind frisch weiss und rot, der blonde Vollbart und lange martialische Schnurrbart geben den sympathischen biederen Zügen etwas Männliches und Derbes.

Das andere Bild des Herman von Wedich, wo dieser mit seinen drei Söhnen als Stifter auf dem Flügel eines Altarwerkes erscheint, ist für uns als das letzte bekannte Bildnis des Meisters von besonderem Werte. Es trägt nämlich am Rahmen neben dem Namen des Dargestellten auch das Datum 1584. Leider hat gerade dies Werk gelitten. Aus welchen Gründen Barthel bald nachher gezwungen war, seine Thätigkeit allmählich einzuschränken und zuletzt ganz aufzugeben, haben wir früher gesehen.

Seine Manier lebte noch einige Zeit in Werkstatt und Schule fort, brachte es aber nur zu starren, schwächlichen Gebilden und

erstarb bald in einer neuen Wandlung des Geschmackes. Eine neue Generation von Einwanderern aus den Niederlanden machte ihr bald genug ein Ende, und so entschwanden die letzten Ausläufer der Porträtkunst Barthel Bruyns. Der gesunde holländische Realismus hielt mit dem Beginne des XVII. Jahrhunderts seinen Einzug auch in die alte Kunststadt Köln, und Geldorp Gortzius, Barthels Nachfolger im Rate der Stadt, wurde hier zum ersten Repräsentanten dieser siegreichen Richtung.

---

8. Verzeichnis der Werke des Bartholomaeus Bruyn des jüngeren, seiner Werkstatt und Schule.

Aschaffenburg. *Gemäldegalerie.*

No. 265. Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren. Das volle Gesicht von bräunlichem Barte umrahmt wendet sich nach rechts. Der Dargestellte ist mit einem schwarzen Pelzmantel bekleidet und trägt eine schwarze Mütze auf dem Kopfe. Die Hände ruhen auf einem grüngedeckten Tische und halten einen Brief und helle Handschuhe. Der Hintergrund ist grünlich.

Brandenburg. *Zeichenschule.*

Bildnis des Gotschalk von Weinsberg. Brustbild nach rechts gewendet und blickend. Er trägt eine schwarze mit hellem Pelz verbrämte Schaube und ein schwarzes Barett auf dem Kopfe. Sein langer Bart teilt sich in zwei Spitzen. In der Linken hält er einen Brief, der rechte Arm ist auf einen Tisch gestützt. Der Hintergrund ist dunkel. Oben links die Bezeichnung: ANNO 15.7.6. GOTSCHALK VAN WEINSBERG ÆTA 44; rechts das Wappen. Holz h. 0,47 br. 0,31. Wurde vom Berliner Museum abgetreten.

Berliner Katalog 1883. S. 317/18. No. 624 A. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

Bildnis der Elisabeth Horns, Gattin des Gotschalk von Weinsberg. Brustbild nach links gewendet. Die Dargestellte ist mit einem schwarzen Pelzmantel bekleidet und trägt eine weisse Haube. In den Händen hält sie ein kleines Buch. Der Hintergrund ist

dunkel. Oben links die Bezeichnung: ELISABET HORNS ANNO 1.57.6 ÆT. 39. Darüber das Wappen mit einem Waldhorn. Holz h. 0,47 br. 0,31. Stammt ebenfalls aus dem Berliner Museum, wo es No. 624 B trug.

Berliner Katalog 1883. S. 318. Janitschek: Geschichte d. deut. Malerei. S. 526. Anm.

Cöln. *Museum Wallraf-Richartz.*

No. 368. Weibliches Bildnis nach links gewandt. Die Dame steht vor einem Tische, fasst mit der rechten Hand ihren Gürtel, während die Linke eine Blume hält. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit pelzgefütterten weiten Oberärmeln und roten Unterärmeln. Der Hintergrund ist dunkel. Holz h. 0,51 br. 0,37.

No. 369. Bildnis des Pater Laurentius Surius. Der Kartäusermönch sitzt nach rechts gewendet. Vor ihm auf dem Tische steht ein Kruzifix. Er schreibt in ein Buch, blickt aber gerade vor sich hin. Grauer Hintergrund. Auf dem Bilde die Inschrift: Sic oculus Surius frontem sic ora tenebat | Dum celebrat pignora chara Deo. H. H. Auf dem Rahmen: Carthusianus, pietate, doctrina ac monumentis clarus anno domini MDXXXVIII die XXIII Maji obiit. In memoriam optimi amici. Gerwin Calen. L.F.F. Holz h. 0,55 br. 0,41.

No. 370. Bildnis eines Mannes mit blondem Vollbart. Er ist mit einem Pelzmantel bekleidet, in der rechten Hand hält er gelbe Handschuhe, in der Linken ein Buch. Aus früherer Zeit. Holz h. 0,51 br. 0,34.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. S. 526. Anm.

No. 371a. Bildnis des Bürgermeisters Goeddert Hittorp in ganzer Figur, nach rechts gewendet. Er ist in voller Amtstracht dargestellt, den Stab in der Hand. Auf der inneren Seite des Deckels ein langes, lateinisches Gedicht mit der Überschrift: Fasces ad viatorem. Holz h. 0,83 br. 0,39. Aus dem Beschluss der sechziger Jahre.

Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. S. 526. Anm. Lempertz: Bilderhefte zur Geschichte des Buchhandels 1853—1865. Heft I. Tafel 9. Merlo: Meister. S. 172 (unbekannter Künstler).

No. 383. Bildnis eines Mannes mit braunem Barte nach rechts blickend. Er ist mit einem Pelzmantel bekleidet und

hält seine Handschuhe und einen Brief in den Händen. Die Mütze auf seinem Kopf wirft tiefbräunliche Schatten über die Stirn. Das Fleisch ist bleich gelblich. Der Grund ist bräunlich. Bezeichnet: ANNO DNI 1547 ÆTATIS SVE 34. Holz h. 0,47 br. 0,33.

Dr. L. Scheibler: Berliner Katalog 1883. S. 317. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.) meint gewiss unser Bild, das er unter „No. 338“ citiert.

No. 390a. Lebensgrosses Bildnis einer schwarz gekleideten Dame. Sie wendet sich nach links, in der rechten Hand hält sie ihre Handschuhe, die Linke stützt sich auf ein Buch, das auf dem Tische liegt. Das Gesicht ist überaus bleich und zart, von etwas blödem Ausdruck. Im olivgrünen Grund ein Wappen mit Mörsern. Das vorzügliche Porträt hat leider gelitten. Halbfigur. Holz h. 1,03 br. 0,71.

No. 411. Bildnis eines Mannes mit rötlichem Bart, fast en face sichtbar. Er hält einen Brief und Handschuhe in den Händen. Bezeichnet Anno dei 1560 aetatis suae 26. Auf dem Rahmen die Aufschrift: Allein Mich Gott Erhelt. Holz h. 0,42 br. 0,29.

Dr. L. Scheibler: Berliner Katalog 1883 S. 317. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

No. 415. Bildnis des Martinus Snellius in schwarzer Kleidung ganz von vorn. Die rechte Hand stemmt er in die Hüfte, die linke hält Buch und Handschuhe. Heller Grund. Holz rund, Durchmesser 0,24. Am Rahmen die Aufschrift: Martinus Snellius. Anno 1567. Aetatis 25 Deo Duce, Virtute comite, Fortuna ministra.

Dr. L. Scheibler: Berliner Katalog 1883. S. 317. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

No. 418. Bildnis des Bürgermeisters Goeddert Hittorp und seines Sohnes im Gebet, nach rechts gewendet. Hintergrund dunkel. Vielleicht der linke Flügel eines Altarwerkes, entstand Ende der sechziger Jahre. Holz h. 1,07 br. 0,28.

Dr. L. Scheibler: Berliner Katalog 1883. S. 317. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

No. 424. Bildnis eines Greises mit langem, weissem Bart nach rechts gewendet, mit einem Pelzmantel bekleidet. Er hält einen Brief in der linken Hand. Holz h. 0,55 br. 0,33.

No. 425. Männliches Bildnis. Der Dargestellte hat ein Gebetbuch in der rechten Hand, die linke ist auf einen Schädel gelegt. Holz h. 0,47 br. 0,37.

Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

No. 429. Bildnis eines rotbärtigen Mannes, nach rechts gewendet, in schwarzer Kleidung, reich mit goldenen Ketten geschmückt. Grüner Grund. Die Rechte ruht auf einem Tische, in der Linken hält er die Handschuhe. Holz h. 0,56 br. 0,51.

No. 432. Bildnis einer Frau nach links gewendet. Die Dargestellte hält mit beiden Händen ein Gebetbuch. Holz h. 0,51 br. 0,26.

No. 434. Bildnis des Herman von Wedich und seiner drei Söhne. Alle sind en face sichtbar. Unten der Vater mit blondem Vollbart, darüber die Knaben. Am Rahmen der Name und das Datum 1584. Holz h. 0,81 br. 0,33.

Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

No. 435. Bildnis eines Bischofs, ganz en face. Der Dargestellte hält ein Gebetbuch in der Hand, er ist schwarz gekleidet und trägt ein Priesterbarett. Auf dem olivgrünen Hintergrunde die Inschrift: Henrics Dei et Apostolicae gratia Episcopus Danaliensis (?) suffraganeus Spirensis etc. Holz h. 0,69 br. 0,53.

Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

No. 436. Bildnis des Herman von Wedich. Der Dargestellte ist mit einem weissen Atlaswams und schwarzen Mantel bekleidet, auf dem Haupte trägt er einen schwarzen Hut. Er erscheint in halber Figur, ganz en face. Die Gesichtsfarbe ist hell aber frisch. Die blauen Augen schauen gerade aus dem Bilde heraus. Er trägt blonden Backenbart und langen Schnurrbart. Der Hintergrund ist olivfarbig. Am Rahmen die Aufschrift: Herman von Wedich anno 1581 aetatis 30. Holz h 0,69 br. 0,53.

Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei, S. 526, Anm.

No. 440a. Bildnis eines Mannes. Hing früher im Kreuzgang des Museums, war nicht mehr zu näherer Prüfung aufzufinden.

No. 380. Bildnis eines bartlosen jungen Mannes ganz en face. In der linken Hand gelbrote Handschuhe. Holz h. 0,35 br. 0,25. Dem Meister noch ziemlich nahe stehend.

No. 403. Bildnis eines alten, weissbärtigen Mannes und seines Sohnes nach rechts blickend. Holz h. 1,12 br. 0,39.

No. 404. Bildnisse von zwei älteren Frauen und drei Mädchen. Holz. h. 1,12 br. 0,39.

No. 410. Männliches Bildnis. Der Dargestellte hält einen Ring und Handschuhe in den Händen. Bezeichnet 1563. Holz h. 0,43 br. 0,33.

Dr. L. Scheibler: Berliner Katalog 1883. S. 317. Janitschek: Gesch. d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

No. 412. Männliches Bildnis. Der Dargestellte, graubärtig wendet sich nach rechts und legt die Hand auf einen Schädel. Holz h. 0,42 br. 0,29.

No. 417. Bildnis eines schwarzbärtigen Mannes, nach rechts gewandt, seine rechte Hand ruht auf der Schulter eines Knaben vor ihm, die linke hält ein Paar Handschuhe. Holz h. 0,61. br. 0,43.

No. 440. Bildnis eines Mannes mit rötlichem Bart, in der linken Hand ein Paar dunkle Handschuhe. Datiert 1566. Aetate sue 33. Holz h. 0,40 br. 0,31.

Bildnis einer Frau, nach links gewandt, in den Händen ein Gebetbuch. Bezeichnet: ANNO 1551. Holz h. 0,65. br. 0,48.

— *Bei Herrn Dr. Dormagen.*

Bildnis einer jungen Dame nach links gewendet. Sie trägt ein schwarzes Kleid mit weissseidenen Ärmeln und weissem Kragen, auf dem Kopfe ein Häubchen aus Goldbrokat. Die Hände sind über dem Leib zusammengelegt. Das blasse Gesicht zeigt überaus zarte und feine Züge. Auf dem olivfarbigen Grunde zu den Seiten zwei Wappen. Halbfigur in Lebensgrösse.

Bärtiger Mann nach rechts in schwarzer Kleidung. Schulbild. Weibliches Bildnis nach links. Gegenstück zum vorigen. Schulbild.

Gotha. *Herzogliches Museum.*

No. 391. Bildnis einer älteren Frau nach links gewendet. Sie trägt einen schwarzen, pelzgefütterten Mantel mit bauschigem Ärmelansatz, weisse Halskrause und eine Haube von dieser Farbe.

In der linken Hand hält die Dargestellte ein rotes Buch, die rechte ruht auf einem grünen, rosagefütterten Kissen, das vorn auf einem Tische liegt. Der Hintergrund ist grün. Das Bild ist stellenweise übermalt. Eichenholz h. 0,49 br. 0,69.

Im alten Katalog 1883 im neuen K. 1890. Holbeins Schule Niederrheinischer Meister aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts benannt. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei S. 526. Anm. citiert das Bild unter No. 331.

Hamburg. *Bei Herrn Konsul Eduard Weber.*

Diptychon. Bildnis des Abtes Peter Ulner. Das bleiche Gesicht mit dünnem, blondem Barte und blauen Augen wendet sich nach rechts, die Hände sind im Gebete gefaltet. Der Dargestellte ist schwarz gekleidet, vor ihm auf dem grüngedeckten Tische liegt ein aufgeschlagenes Buch. Im Hintergrunde ein roter Vorhang und eine Säule. Hier die Bezeichnung: Anno dñi 156(0?) ÆTATIS SVÆ 37? BARTHOLOMEO BRVN FECIT. Am Rahmen die Umschrift: **From bin ich nicht | das ist mir leyd: Bekenn mein sünd | such Gnad bei zeit. An** Chryst **gleub ich vnnützer knecht | Sein Blut allein macht mich gerecht.** — Unten: Petrus Ulner Gladenbachius Dei gratia abbas — Montis Parthenopolitani Quadragesimus nonus. Auf der zweiten Tafel. Innen: Christus als Schmerzensmann, das Kreuz in den Armen. Der Heiland ist in halber Figur von vorn dargestellt und trägt ein violettes Gewand. Der Hintergrund ist schwarz. Am Rahmen die Umschrift: **„Du hast mir arbeit gemacht in Deinen sünden und hast mir mühe gemacht in Deinen missethaten. Ich aber Ich tilge Deine übertrettung umb meinen willen | und gedenke Deiner sünden nicht.** Jesus Christus Nazarenus Salvator et Redemtor | Mundi. unigenitus Dei et Mariae Filius“. Auf der Rückseite: eine Vanitas. Erworben aus der Sammlung des Baron Bechade in Köln 1886.

Kuglers Museum Jahrgang IV. 1836. No. 50. S. 399. Anzeige des Premierleutnant Becker in Münster. Merlo: Nachrichten. S. 74. Meister. S. 165. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

Zwei kleine Tafeln mit einer Stifterfamilie. Ein bärtiger Mann in schwarzem Pelzmantel kniend nach rechts gewandt, hinter ihm seine beiden Söhne, ebenfalls in schwarzer

Kleidung. — Gattin des vorigen nach links gewandt. Hinter ihr steht ein Mädchen einen Apfel in der Hand haltend. Im Hintergrunde zwischen Säulen ein Ausblick in die Landschaft. Unten eine zweifelhafte Bezeichnung Opheuyzen, Huygen 1539. Ganze Figuren in kleinem Massstabe. 1873 aus der Sammlung Merlo erworben:

Dr. L. Scheibler: Berliner Katalog 1883. S. 317. Janitschek: Geschichte d. deutsch. Malerei. S. 526. Anm.

Paris. *Bei Herrn Kunsthändler Sedelmeyer.*

Brustbild einer schwarzgekleideten Dame, ein rotgebundenes Buch in der Hand.

Druck von August Pries in Leipzig.



Krönung Mariae.

Sammlung Hax in Köln.



Sanct Ivo und Sancta Anna.

Sammlung Hax in Köln.





Mittelbild des Kreuzaltars.

Pinakothek in München.


PROTEGE
TVQVE
LABORA



Allegorische Darstellung.

Galerie Weber in Hamburg.



Peter Ulner.

Galerie Weber in Hamburg.

